Englisch

Das Gestaltungsgesetz von Shakespeares «König Lear»

⟨Versuch einer Deutung.⟩

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt

von der philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

Von

Ingeborg Gurland

aus Mitau ⟨Lettland⟩

1938

Druckerei u. Verlag wissenschaftlicher Werke Konrad Triltsch, Würzburg

Referent: Professor Dr. Wolfgang Schmidt.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Dr. phil. Lotte Gurland und
Emma Ollendorff
gewidmet

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung: Aufgabestellung 1

I. Kapitel: Sinndeutung aus dem Aufbau 6
1. Mehrschichtigkeit 6
2. Allgemeine Handlungsführung 10
3. Handlung — Gegenhandlung — Parallelhandlung 16
4. Aufgabe der Personen 18

II. Kapitel: Der wesenhaft monologische Charakter des „Lear“ 20
1. Sinn und Wirkung von Dialog und Monolog im Drama 20
2. Der Weg von dialogischem zu monologischem Drama, aufgezeigt an „Richard III.“, „Hamlet“ und „Lear“ 25

III. Kapitel: Menschen- und Schicksalsdeutung aus der Sprache 42
1. Spannung und Lockerung. — Bild 42
2. Die Welt der Edmundhandlung 46
3. Der Narr 55
4. „König“ Lear 62
5. Der wahnsinnige Lear und seine Begleiter 73
6. Ergebnis der Sprachbetrachtung 89

Zusammenfassung 92

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546422_0091

Einleitung.

Aufgabestellung.

„Was dem Dilettanten eigentlich abgeht, ist Architectonik im höchsten Sinne, diejenige ausübende Kraft, welche erschafft, bildet, constituirt.“ [1]). Mit diesen Worten spricht Goethe seine Überzeugung aus, daß sich das Wesen des Kunstwerks erst in der gestalteten Form vollendet. Trotzdem wird der Kritiker, der an ein Dichtwerk herangeht, immer wieder versucht sein, vom tatsachenmäßigen oder geistigen Gehalt her fast allein zu urteilen und die äußere Form nur nebenbei zu betrachten.

Diese Einseitigkeit ist in der Shakespeareforschung zum Teil des 18., vor allem aber des 19. Jahrhunderts zu beobachten. Sie wurde im 18. Jahrhundert nötig als Reaktion auf den starren Formalismus der französischen Klassik — erst dadurch, daß man auf den Gehalt als das Wesentliche hinwies, fand man wieder einen Zugang zu dem größten Dramatiker der neueren Zeit, dessen Werke während anderthalb Jahrhunderten fast völlig in Vergessenheit geraten waren. Man erkannte, daß der Gehalt grundlegend ist und erst die Form bestimmt. Schon das 18. Jahrhundert (Lessing, Herder) sah hier den Gegensatz der französisch klassizistischen Tragödie zu der Shakespeares als den Gegensatz von romanischem und germanischem Wollen, Fühlen, Gestalten. Klassik und Romantik lehrten die Gesamtschau eines organischen Ganzen, die der nachromantischen Zeit verloren ging.

Im 19. Jahrhundert wurde die Erforschung des Inhalts im engeren Sinn einerseits und der Biographie seines Schöpfers andererseits zur Hauptaufgabe. Mit der fortschreitenden Spezialisierung auf allen Gebieten entstanden die Einzeluntersuchungen über den ethischen, psychologischen, historischen Gehalt der Dramen Shakespeares und ihrer Quellen. Damit wurde die Grundlage geschaffen, ohne die das heutige Shakespearestudium undenkbar wäre.

Wie wir uns jedoch heute vom übertriebenen Individualismus ab-

[1]) Goethe, Werke, Weimarer Ausgabe, I. Abt. Bd. 47, S. 326.

wenden, so auch von der durch ihn bedingten übertriebenen und einseitigen Einzelforschung, sofern sie die Verbindung mit dem lebendigen Organismus aufgibt, die allein sie rechtfertigen kann. Doch können wir heute die Ganzheit nicht mehr sogleich in einer Art geistigen Schau erfassen, wie sie die Klassik und Romantik aus dem erstmaligen Erlebnis der inneren Form heraus sah. Wir müssen uns auf die Einzelforschung der uns vorangegangenen Zeit stützen und sie verwenden und heranziehen zur Betrachtung des Gesamtkunstwerkes.

Nachdem in zahlreichen Arbeiten der ideenmäßige Inhalt von Shakespeares Dramen bestimmt war, mußte zunächst vor allem der Blick wieder auf die Form als Träger der Ideen gerichtet werden, denn nur in der von ihrem Schöpfer geprägten sichtbaren Gestalt gewinnt das Werk [2]) Dasein und wird erst damit unvergängliches Eigentum der Menschheit. „Die Selbständigkeit des Werkes kann mit nichts deutlicher bezeichnet werden als mit dem Ausdruck gezeugt, denn eben darin besteht nach einer Äußerung Schellings (II 3,333) das Wesen des Gezeugten, daß es den Erzeugern zwar seinen Ursprung verdankt, dann aber von ihnen gelöst ein eigenes Leben führt. Für Goethe ist Schöpfungskraft mit Zeugungskraft identisch." [3]) An der gestalthaften Entwicklung einer Idee, die vielleicht in vielerlei Werken darzustellen versucht worden ist, an ihrem ständigen Verändern und Wachsen, bis sie die ihr eigene Gestaltung gefunden, d. h. bis sie ihr inneres Gesetz, ihre innere Form errungen hat, zeigt sich die Wichtigkeit der Form für den Gehalt. Schelling sagt sehr treffend: „Allerdings müßte die Form beschränkend für das Wesen seyn, wäre sie unabhängig von ihm vorhanden. Ist sie aber mit und durch das Wesen, wie könnte sich dieses beschränkt fühlen durch das, was es selbst erschafft? . . . Gemeinhin denkst du freilich die Gestalt eines Körpers als eine Einschränkung, welche er leidet; sähest du aber die schaffende Kraft an, so würde sie dir einleuchten als ein Maß, das diese sich selbst auferlegt, und in dem sie als eine wahrhaft sinnige Kraft erscheint." [4]) Ist aber die Form das Maß, das die schaffende Kraft sich auferlegt, dann muß es möglich sein, von der äußeren Form in die innere, in das Wesen des Kunstwerks einzudringen.

---

[2]) Und nur um das Kunstwerk, nicht um den Dichter Shakespeare, der z. B. am „Lear" vielleicht einen viel geringeren Anteil hat, als wir ahnen (vgl. Sievers' Schallanalyse), geht es hier.

[3]) Schwinger, Innere Form. S. 34 f.

[4]) Schelling, Sämtliche Werke. Stuttgart und Augsburg 1860. I. Abt., Bd. 7, S. 303.

Untersuchungen solcher Art wurden nach der Jahrhundertwende häufiger. Von der äußeren Form her zur Wesensdeutung zu führen, versuchte Oskar Walzel.[5]) In jüngster Zeit hat die Arbeit von Schwinger[6]) eine neue Definition von der inneren Form versucht als organischer Kraft, die Gehalt und Gestalt vereinigt in aufeinander bezogener Polarität; „die innere Form ist zugleich das Gesetz, nach dem die Gesamtheit aller Faktoren einheitlich und Ganzheit schaffend bei der Entstehung eines Werkes wirkt." [7]) Und diese Erkenntnis führt Schwinger zu der Forderung: „Es geht . . . wieder um das einzelne Werk . . . Es gilt, das einzelne Werk zunächst als Individuum zu erkennen und erst danach in seiner Individualität Beziehungen auf Nicht-Individuelles wahrzunehmen." [8]) Das also ist jetzt die Aufgabe der Kritik.

Auf englischer Seite begann um die Jahrhundertwende R. Moulton, auf die Beziehung von Form und Inhalt der Shakespeareschen Dramen hinzuweisen, freilich noch etwas schematisch und äußerlich.[9]) In Deutschland betrachtete Oskar Walzel auch für Shakespeare die Gehalt-Gestaltfrage.[10]) Es wurden nun gründliche Untersuchungen der einzelnen Kunstmittel nötig: Aufbau, Akt, Szene, Dialog, Monolog, Vers, Prosa, Sprache mußten einer eingehenden Betrachtung unterzogen werden.

Schon das 19. Jahrhundert lieferte solche Einzeluntersuchungen, nur meistenteils noch allzu wenig auf die Einheit des gesamten Kunstwerks bezogen. Sie boten zunächst vor allem wertvolles statistisches Material, auf dem die neueren Arbeiten aufbauen konnten. Die letzten Jahre brachten dann — vor allem in der deutschen Anglistik — fruchtbare Arbeiten, die auf das Ganze des Kunstwerks gerichtet waren. So fand M. Klein das dramatische Gesetz von Spannung und Entspannung bei Shakespeare.[11]) Auf die mehr statistische Arbeit über den Monolog von Poepperling[12]) folgte 1935 die große psychologische

---

[5]) O. Walzel, Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Wildpark-Potsdam 1929².

[6]) Schwinger-Nicolai, Innere Form und dichterische Phantasie. Hrsg. v. K. J. Obenauer. München 1935.

[7]) ebd., S. 82.

[8]) ebd., S. 1 f.

[9]) R. G. Moulton, Shakespeare as a Dramatic Artist. Oxford 1906.

[10]) O. Walzel, Klassisches Drama und Shakespeare. In: Gehalt und Gestalt. S. 282 ff. — Shakespeares dramatische Baukunst. Wortkunstwerk. 1926. S. 302 ff. — Aufzugsgrenzen in Dramen Shakespeares. ebd., S. 320 ff.

[11]) M. Klein, Shakespeares dramatisches Formgesetz. München 1930.

[12]) H. Poepperling, Studien über den Monolog in den Dramen Shakespeares. Diss. Gießen 1912.

Untersuchung von E. Vollmann.[13]) Neben die vielen, meist recht unabhängig vom Einzelkunstwerk ausgeführten Studien über Sprachfiguren in Shakespeares Werken traten jetzt die äußerst aufschlußreichen Untersuchungen von C. Spurgeon[14]) und W. Clemen[15]) über das Bild bei Shakespeare in besonderer Bezugnahme auf das jeweilige Einzeldrama.

Fast alle sind sich bewußt, „Bausteine" zu liefern für eine Gesamtschau und Wesensdeutung Shakespearescher Dramen. Schon Tieck hatte ja gesagt: „Dieser umfassende . . . Sinn [Shakespeares] hat sich nicht in einer bestimmten Form aussprechen können, denn er ist lebendig, wechselnd, wandelnd, stets von neuem untersuchend und versuchend . . . er sucht nicht aus einer Forderung der Poesie den Gegenstand . . . in etwas Conventionelles zu verwandeln, sondern sich jedem neuen Gegenstande auf eine neue Weise anzuschmiegen . . . Der buchstäbliche Nachahmer Shaksspeare's . . . wird nichts weniger als eine Shakspearesche Form zu Stande bringen, weil jedes Werk dieses Dichters eine neue Form darstellt."[16]) So bleibt also die Aufgabe, jedes Werk einzeln aus seinem inneren Formgesetz zu begreifen. Dieses Ziel hat sich z. B. Deutschbein in seiner 1936 erschienenen Arbeit „Shakespeares ‚Macbeth' als Drama des Barock" gesetzt. Dieser genaue Kenner der englischen Sprache und ihres besonderen grammatischen und stilistischen Charakters findet bis ins Einzelwort hinein die einheitliche Idee des Ganzen gestaltet.

Die vorliegende Arbeit will den Versuch machen, in das Wesen eines anderen Dramas der späten Periode, des „König Lear", von der künstlerischen Gestaltung her einzudringen[17]). Gerade bei dem sehr schwierigen, von der Shakespearekritik immer wieder — und zwar besonders der Form wegen — angegriffenen Learkunstwerk schien es lohnend, einmal von der äußeren Form auszugehen und herauszuarbeiten, wie sie in Aufbau, Verteilung von Dialog und Monolog,

---

[13]) E. Vollmann, Ursprung und Entwicklung des Monologs bis zu seiner Entfaltung bei Shakespeare. Bonn 1935.

[14]) C. Spurgeon, Leading Motives in the Imagery of Shakespeare's Tragedies. Oxf. 1929. — Shakespeare's Iterative Imagery. Annual Shakespeare Lecture. Ldn. 1931 — Shakespeare's Imagery and what it tells us. Cambridge 1935.

[15]) W. Clemen, Shakespeares Bilder. Bonn 1936.

[16]) L. Tieck, Kritische Schriften. Lpz. 1848. I. Bd. S. 221 f.

[17]) Das Buch von L. Winstanley, Macbeth, Lear and Contemporary History, ist mir bekannt, und die Beweise der Verfasserin, daß der „Lear" eine politische Allegorie darstelle, scheinen mir in vielem sehr einleuchtend. Doch glaube ich, daß das Werk nur deshalb über seine Zeit hinaus so ungeheuer wirken konnte, weil gleichzeitig ein tieferes menschheitliches Problem gestaltet wurde. Dieses überzeitliche Wesen des Werkes allein versuche ich, von der Form her zu deuten.

in den Sprachfiguren und im Einzelwort von der inneren Form her bestimmt ist.

Dieser Aufgabe seien jedoch die Worte Schwingers über die Grenzen einer solchen Deutungsmöglichkeit einschränkend vorangestellt: „Das Erlebnis jeder inneren Form ist das Erlebnis des Geheimnisses des Lebens überhaupt und der metaphysisch letzten Ganzheit, denn sie ist in allen Dingen eine. Sie ist das Geheimnis schlechthin . . . Zutiefst ist der inneren Form wie dem Leben selbst begrifflich nicht beizukommen. Ihres irrationalen Charakters wegen ist sie zuerst nur dem Erlebenden zugänglich . . . Darum behalten alle Begriffe von ihr, mit denen man das Erleben des Irrationalen zu bestimmen versucht, notwendigerweise etwas Schwankendes, den Verstand nicht voll Befriedigendes.“ [18]) Dieser Unbestimmtheit wegen jedoch auf den Begriff der inneren Form ganz zu verzichten, scheint mir unberechtigt. Jedes Eindringen in ein Kunstwerk und jede damit notwendig verbundene Wertung hat das Erlebnis des Irrationalen, auch wenn mit scheinbar klareren und eindeutigeren Begriffen gearbeitet wird, zur Voraussetzung.

Im folgenden soll versucht werden, diese Gesetzmäßigkeit einer inneren Form im Learkunstwerk zu beweisen und damit zugleich eine Deutung dieses Dramas zu geben.

Vom endgültigen Ausdruck, von der äußeren Form her, die den Sinneneindruck des Werkes vermittelt, scheint der unmittelbarste Weg zum Gestaltungsgesetz und damit zum Wesen des Kunstwerks zu führen. So muß zunächst die äußere Form des Dramas betrachtet werden.

---

[18]) Schwinger, a. a. O., S. 87 u. 86.

I. Kapitel.

Sinndeutung aus dem Aufbau.

1. Mehrschichtigkeit.

Die Shakespeareforschung hat sich im allgemeinen mit dem „Lear" weniger eingehend beschäftigt als mit Shakespeares anderen großen Tragödien. Die überwiegende Zahl der Arbeiten enthält inhaltlich-psychologische und textkritische Studien; die künstlerische Form wurde entweder nur im Vorübergehen gestreift (Gundolf u. a.), oder der Aufbau wurde einer kritischen Untersuchung unterzogen und als „ungeheuerlich" getadelt. Bradley z. B. bezeichnet in seinem feinen Buch „Shakespearean Tragedy" den „Lear" als zu gewaltig für eine bühnenmäßige Formung und versucht so, Shakespeares künstlerisches Mißlingen zu entschuldigen.

Hier sei als vielleicht extremster Vertreter dieser Richtung von Forschern Price zitiert.[1]) Nachdem er den dramatischen Aufbau des Edmunddramas und die Kunst des Ineinanderwebens beider Handlungen klar herausgearbeitet hat, kommt er für die Learhandlung selbst zu folgendem Ergebnis: „The climax-scene (für ihn die erste Szene des ersten Aktes) of the 'Lear' tragedy fulfills . . . all the functions of the regular dramatic climax. It reveals the dramatic problem and the dramatic emotion; . . . it determines all the movement of the dramatic action, and the inevitable result of the dramatic catastrophe. But . . . the climax-scene of the 'Lear' exhibits one strange irregularity. Instead of standing in the centre of composition, it stands almost at the beginning . . . And by thus placing the climax . . . Shakspere has, of course, deranged all the proportions of the dramatic action . . . Thus the special mark of the tragedy of Lear, among all the dramas of the world, is the abnormal and monstrous development of the 4th stage of action . . . But, in order to sustain the movement of this otherwise unwieldy and drooping catabasis, he has blended the emotion of the Lear-tragedy with the

[1]) Th. Price, King Lear. Publications of the Modern Language Association of America, Baltimore 1894. vol. 9. No. 2.

regular and stirring action of the story of Edmund." [2]) Derartige Urteile können nur dadurch entstehen, daß die Beurteiler mit der Forderung eines ganz bestimmten äußeren Aufbaus an ein Drama herangehen; in ihre Regel paßt der „Lear" nicht, und so „sprengt" er denn alle Formen und wird als „deranged of all proportions" bezeichnet.

Versucht man aber einmal, gerade diese Form auf sich wirken zu lassen und — glaubt man an ein inneres Formgesetz — nach der Kraft zu fragen, aus der das einmalige Kunstwerk unabhängig von dramatischen Regeln entstanden ist, so offenbart sich einem allerdings etwas ganz Neues. Schemata sind immer ein gewagtes Mittel, wenn es sich um die Deutung eines Kunstwerkes handelt, andererseits kann aber ein graphisches Bild gewisse Eigenheiten besonders hervorheben und so zum Hilfsmittel für das Eindringen in ein Werk werden; nur darf man beim äußeren Schema nicht stehen bleiben.

Stellen wir beispielsweise den „Lear" mit seinem merkwürdigen Aufbau dem des „Richard III."[3]), der keine Schwierigkeiten zu bieten scheint, in einer graphischen Darstellung gegenüber! Es mag zu einer Erklärung der Besonderheiten des „Lear" führen.

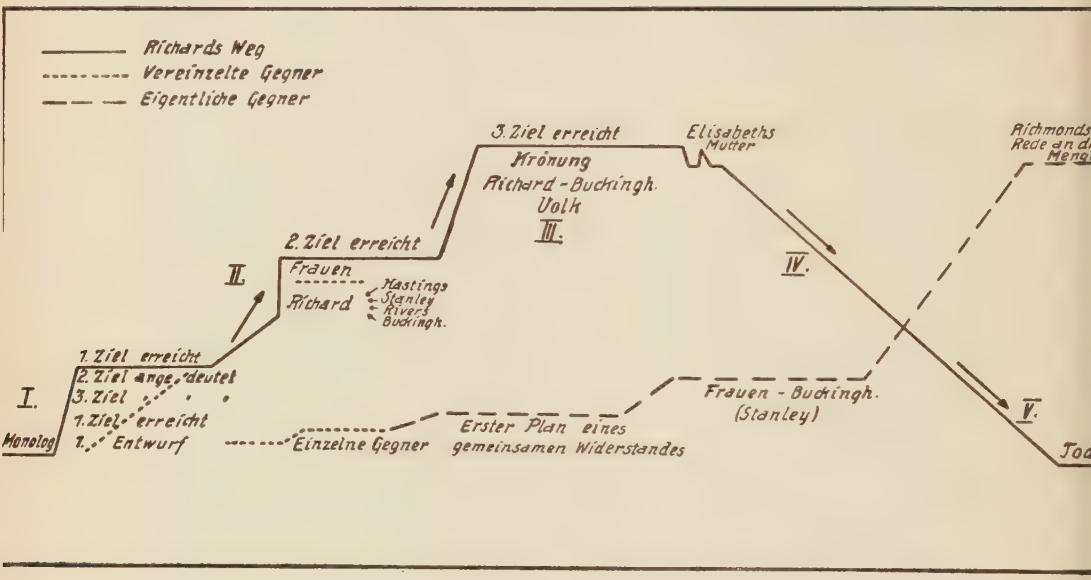
In gleichmäßigem Stufenaufbau steigt „Richard III." bis zum Höhepunkt im dritten Akt, dort beginnt der ebenso gleichmäßig abgestufte Niedergang, und gegen diese absteigende Linie arbeitet sich vom dritten Akt an das Gegenspiel empor. Im Learschema [4]) fehlt auf den ersten Blick ein solcher stark betonter Mittelpunkt; das Bild ist bestimmt durch eine Diagonale, die den Abstieg Lears vom Königtum bis in Wahnsinn und Tod darstellt, einen Schicksalsweg, dessen äußerer Höhepunkt, wie Price feststellte, im ersten Akt liegt. Sieht man jedoch genauer zu, auf was für einem Grunde diese Diagonale eingezeichnet ist, so entdeckt man im Gegensatz zu „Richard III." einen bedeutsamen Hintergrund: Lears Weg führt durch zwei Sphären: die Sphäre der menschlichen Bewußtseinsordnung und die Sphäre aller jenseits des Bewußtseins gelegenen Mächte: Wahnsinn und Tod. Die erste Sphäre stellt eine umgrenzte, menschliche Welt dar, aufgeteilt in vier Ordnungen, die das menschliche Urteil

[2]) ebd., S. 179 ff.

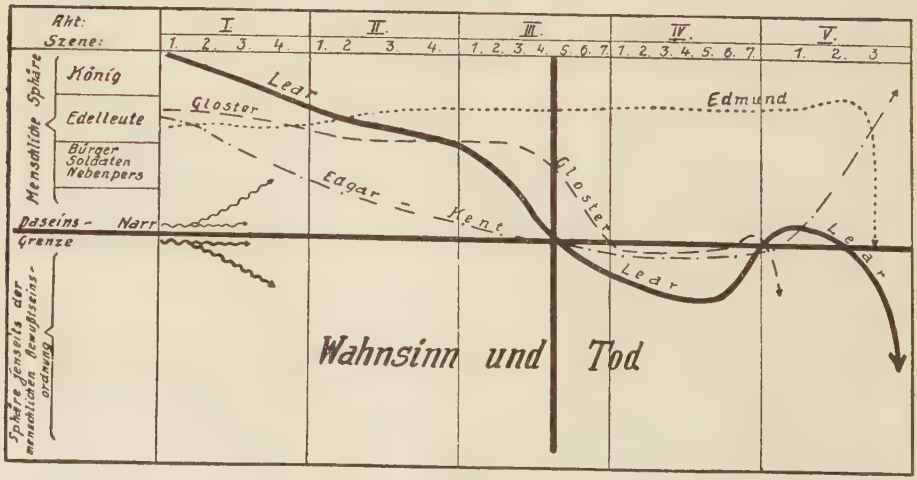
[3]) Vgl. Walzel, Gehalt und Gestalt, S. 290 f.

[4]) Walzels Schema (Gehalt und Gestalt, S. 287) macht in besonders einleuchtender Weise das Auseinander und Ineinander der zwei Handlungen und ihrer Rollenträger sichtbar. Ich wähle eine andere Art der Darstellung, um vor allem Lears Weg aufzeigen zu können, und weil es mir hier weniger darauf ankommt, die großartige Verknüpfung der beiden Handlungen nochmals deutlich zu machen, die aus Walzels Schema bereits hervorgeht, — als vielmehr die Schichtung der Sphären.

Richard III.



König Lear.



gesetzt hat; die zweite dagegen vergegenständlicht einen grenzenlosen, unbekannten Raum. Das Bedeutsame und für das innere Gesetz des Leardramas Entscheidende aber ist, daß die Grenze der menschlichen Bewußtseinsordnung für Shakespeare nicht zugleich die Grenze der dramatischen Möglichkeiten bedeutet, d. h. das Drama endet nicht, nachdem Lear die erste Sphäre durchlaufen hat, sondern es findet ein Übergang in die unbekannte Sphäre des Wahnsinns statt, und die ganze zweite Hälfte des Dramas läßt auf der Bühne diese zweite Sphäre erstehen. Der Übergang von der einen in die andere Sphäre vollzieht sich für Lear in der Mitte des dritten Aktes.

Die Diagonale also, die den äußeren Erlebnisablauf Lears darstellt, wird in der Mitte geschnitten von einer Grenzlinie, die den inneren Wendepunkt bezeichnet. Weit oberhalb dieser Grenzlinie aber bewegt sich in flacher Kurve die Schicksalslinie Edmunds, die gleichmäßig ansteigt, um im fünften Akt plötzlich steil abzufallen: Höhepunkt und Katastrophe sind hier eins.

Im ersten und fünften Akt steht also deutlich je ein großer äußerer Umschwung. Diese Akte runden als Beginn und Abschluß ein Drama ab, das sich offenbar nicht in äußeren Taten abspielt: sein Mittelpunkt liegt vielmehr eben dort, wo die Lear zugehörige Geschehnislinie, die als Diagonale erscheint, auf der Grenzlinie von einer Senkrechten geschnitten wird, die zunächst Zeittrennungslinie ist, dann aber auch den inneren Wendepunkt betont. Das deutet auf eine ganz andere Art dramatischen Höhepunkts, als ihn „Richard III." aufweist, und als ihn Price auch im „Lear" suchte: diese Tragödie, die durch zwei Sphären führt, verlegt die Dramatik auf ein inneres Geschehen.

Die vergleichende Betrachtung der beiden Schemata zeigt also nicht nur den verschiedenen äußeren Aufbau, sondern sie weist zugleich hin auf die ganz andere Möglichkeit eines *inneren Dramas*. Während die Richardtragödie ein Schicksal darstellt, dessen äußerer Ablauf durch einen bestimmten Charakter gegeben und fast vorausberechenbar ist, kommt im „Lear" eine ganz neue Dimension hinzu; andere Gesetze ragen rätselhaft in die bekannte Weltordnung hinein, und ein Schicksal mit Wurzeln jenseits unseres Begreifens spielt sich vor uns ab. „Lear" ist nur von einem über das bloße Oberflächengeschehen hinausweisenden Gesichtspunkt aus zu verstehen. Hier liegt der Sinn seiner so oft geschmähten Form: die Form ist die konkrete, „ausübende Kraft" (s. oben S. 1.), die ein Erleben, das mehrere Sphären, ja „den ganzen Kreis der Schöpfung" umfaßt, in die Gren-

zen der Bühne hineinbannt und das Drama als solches überhaupt erst ermöglicht.

Damit aber wird bestätigt, was Robert Petsch von jeder großen Tragödie sagt: „Bei den großen Dramatikern der Weltliteratur ist nicht die äußere, tatsächliche und psychologische Kausalität das Entscheidende, obwohl es die einen strenger handhaben als die andern, weil sie auch noch im pragmatischen Verlauf das Widerspiel der dramatischen Kräfte nachzuweisen vermögen . . . Nicht als alltägliche, in vordergründigen Verhältnissen befangene Zeitgenossen, sondern als Träger von menschlichen Tiefen, von Ahnungen und Schauern fühlen wir uns berührt und ergriffen, bei Schiller und bei Shakespeare so gut wie den Griechen. Diese tieferen seelischen Gründe sind es, kraft deren wir uns mit dem Helden innerlich gleichsetzen . . . Nur auf diesem Grunde erwächst das tragische Erlebnis.“ [5]) Das aber bedingt hintergründige Einheit: „Die griechische Tragödie hat und das Drama überhaupt braucht keinen folgerechten Handlungsablauf . . . [Der] Zusammenhang aber kann und wird sehr oft rein hintergründig sein . . . Aus dem Vorangegangenen aber geht auch hervor, daß die ‚Handlung‘ nicht im strengsten Sinne ‚einheitlich‘, in sich geschlossen sein muß; in den seltensten Fällen wird eine pragmatische, also vordergründige Handlung, die wirklich dramatisch befriedigen soll, alle ihre Voraussetzungen, Bindeglieder und Folgerungen in sich tragen; die innere Steigerung unserer Spannung ist letzten Endes doch Sache des sinnvollen Ineinandergreifens jener mehrfachen Weltgründe, auf deren jedem ein besonderer Vorgang oder der Gesamtvorgang von einer bestimmten Seite her sich abzuspielen scheint.“ [6]) Diese „mehrfachen Weltgründe“ sind das Geheimnis des „Lear“, den man daher als „mehrschichtiges Drama“ bezeichnen kann.

2. *Allgemeine Handlungsführung.*

Damit ist die innere Haltung und Atmosphäre bezeichnet, über die man sich als erstes klar sein muß, ehe man wagen kann, an die Deutung der Handlung im einzelnen zu gehen. Von hier aus muß zu der Frage nach dem Sinn und der besonderen Gestaltung eines Sinnes in diesem Drama vorgeschritten werden.

Es sei zunächst der Beginn der Handlung betrachtet. Das tatsächliche, äußere Geschehen wird dem Zuschauer als erstes vor Augen ge-

[5]) R. Petsch, Zur Entstehung und Geschichte der Tragödie II. Euphorion 34, 1933. S. 252.

[6]) ebd., S. 255.

führt, und je mehr die Handlung fortschreitet, desto mehr muß sich der innere Sinn offenbaren und schließlich in einem Drama mehrfacher Weltgründe das äußere Geschehen immer mehr an zweite Stelle drängen.

Lear erscheint zunächst auf der höchsten Stufe der menschlichen Ordnung. Was das bedeutet, ermißt man erst dann ganz, wenn man sich klar macht, wie stark noch zu Shakespeares Zeit das magische Königtum erlebt wurde: es ist unabänderliche Schicksalssetzung. Schon den jungen Shakespeare beschäftigt in den Historien das tragische Problem des Gegensatzes von Schicksalsbestimmung und menschlicher Unzulänglichkeit (Richard II.) oder umgekehrt menschlicher Eignung ohne Schicksalsbestimmung (Heinrich IV.) — in beiden Fällen fordert das Schicksalsgesetz eine Buße[1]). Im „Lear" schließlich gestaltet der reife Shakespeare aus diesem Problem heraus die letzten Fragen des Menschseins überhaupt. Im Moment, da Lear eigenmächtig die ihm gestellte Aufgabe hergibt, hat seine großartige elementare Kraft ihre Bedeutung verloren, und gerade in ihr kommt nun die letzte Unzulänglichkeit des schwachen Menschen zum Ausdruck. Lear stürzt sich selbst in die Erbärmlichkeit einer menschlichen Welt, die er nicht kennt, und deren Leid er nun bis zum letzten auskosten muß.

Merkwürdigerweise ist diese erste Szene, in der Lear sein Reich an die lieblosen Töchter gibt und die jüngste, liebevolle Tochter in furchtbarem Mißverstehen verbannt, als unnatürlich und lächerlich immer wieder verurteilt worden. Und doch loben dieselben Kritiker Shakespeares große Kunst, den Zuschauer gleich in der ersten Szene in einen starken Bann zu ziehen durch die Macht der Atmosphäre. Nichts anderes aber geht hier vor sich: der Zuschauer steht überwältigt vor einer unglaublichen, nicht alltäglichen Kraft; er steht von dieser ersten Szene an unter dem Eindruck fürchterlicher Notwendigkeit[2]), und dieser Eindruck läßt ihn während des ganzen Geschehens nicht wieder los.

Da Lear nun einmal aus der Einheitlichkeit und Geschlossenheit seiner elementaren Welt herausgetreten ist, sinkt er rasch immer tiefer herab in der Welt menschlicher Ordnung. Da aber das magische Königtum zerbrochen ist, ist es für die niederen Kräfte ein leichtes, den König immer mehr herabzudrücken und selbst nach seiner

[1]) Vgl. G. Hübener, England und die Gesittungsgrundlage der europäischen Frühgeschichte. S. 28 f., 31 f. und S. 315 Anm. 35 und W. Clemen, Shakespeare und das Königtum. Sh. Jb. 68. 1932. S. 56 ff.

[2]) Allerdings nicht einer Notwendigkeit im engen fatalistischen Sinn der romantischen Schicksalstragödie, sondern einer Notwendigkeit, die sich der Mensch selbst bedingt, und deren Forderungen er denn auch bis ins letzte durchleben muß.

früheren Stellung zu streben. So steht Lear schon bald unter der Stufe des Edelmannes. Die Stelle des Königs ist frei, und damit wird auch die nächste Stufe, die des Edelmannes, führerlos und durch den Bastard-Edelmann vertreten. Der echte Edelmann aber geht mit dem König: alle Menschen dieser Stufe gehen diesen Weg nacheinander, Kent, Edgar, Gloster. Zwar sind Ziel und Sinn verloren gegangen, trotzdem aber sammelt sich auch jetzt noch um den eigentlichen König alles wirklich Große und Echte, sei es aus freiem Willen (Kent, der Narr) oder vom Schicksal dorthin gewiesen (Edgar, Gloster). Der Wert des Königtums, wenn auch vom Träger selbst nicht mehr gekannt, bleibt bestehen; auch im tiefsten Elend ist Lear noch „jeder Zoll ein König".

Führer sind dem König nun, soweit Menschen das sein können, der sich selbst erniedrigende, unerkannte Edelmann und der Narr. Der Narr gewinnt immer mehr an Bedeutung und führt und stützt schließlich Lear sicherer und verstehender als irgendein anderer Mensch. Aber Lear sinkt sogar noch unter die Stufe des Narren: er erreicht die Grenzen des bewußten Daseins selbst. Alle Türen haben sich hinter ihm geschlossen, ein Zurück gibt es nicht mehr, aber es gibt auch kein Stehenbleiben für diese dynamische Seele. So bleibt nur ein Vorwärts und damit völliges Hinab- und Überschreiten jeglicher bekannter Grenzen menschlichen Daseins.

Dieses Überschreiten der Grenze ist das entscheidende Moment. Bis hierher waren für das Drama noch äußere Handlungen ausschlaggebend, und es konnte scheinen, als sei das ganze bisherige Geschehen nichts als ein gewaltiger Abstieg, der jetzt sein Ende finden müßte; tatsächlich aber bereitete alles Bisherige nur das eigentliche, geistige Drama vor, das sich nun im zweiten Teil abspielt: der ganze erste Teil ist ein großartiges Hinarbeiten auf eine gewaltige Entscheidung, die genau im Mittelpunkt des Dramas steht.

Im dritten Akt hat Lear die Grenzen menschlichen Verstehens erreicht; bisher hatte er sich noch in einer bekannten Sphäre bewegt, und nur Ahnungen des Unbekannten hatten ihn gestreift, nun aber ergreift ihn der Wahnsinn tatsächlich. Dieser Übergang in eine andere Welt ist dargestellt in der großen Mittelszene in der Höhle. Hier treffen die drei von der Welt Ausgestoßenen zusammen und verbinden sich in gemeinsamem Schicksal unter dem Zeichen der Narrheit: Edgar rettet sein Leben in der Rolle des Irren, der weise Narr des Königs kann nur im Narrengewande die traurigen Wahrheiten des Lebens aussprechen, den König selbst aber hat dieses Leben be-

reits in den wirklichen rettungslosen Wahnsinn getrieben. Die bittere Ironie erreicht in diesem Akt ihren Höhepunkt, und die Tatsache selbst, daß der Mittelakt die große Szene enthält, in der die Narrheit triumphiert, ist Ironie — dennoch klagt das Drama nicht an. Shakespeare zeigt hier wie in anderen Dramen die tiefste Tragik, die der Mensch durchleben kann; aber wo echte Tragik ist, werden auch die Werte sichtbar, so packen selbst die Wahnsinnsszenen den miterlebenden Zuschauer nicht mit hoffnungsloser Verzweiflung, wie es die Besichtigung eines Irrenhauses tun könnte, sondern es kommen gerade hier geistige Kräfte zur Darstellung. Eben darum ist Lears Wahnsinnigwerden nicht das Ende; sondern dieses Drama des Menschseins muß nun zeigen, wie das Menschentum sich durch Lears Wahnsinn in ihm selbst und an anderen entfaltet.

Das ist die Aufgabe des vierten und fünften Aktes. Äußerlich nimmt von nun an das Gegenspiel einen größeren Raum ein. Hier zeigt sich wieder die gestaltende Kraft Shakespeares: je mehr sich das Geschehen um Edmund veräußerlicht und vergröbert, desto innerlicher wird das Geschehen um Lear. Es wächst hier eine Kraft heran, vor der alles Niedrige schließlich in nichts zerfließen muß, und in der sich am Ende alles sammelt.

Der Höhepunkt des vierten Aktes ist der Augenblick, da Gloster im tiefsten Elend, nachdem er von Edgar davor bewahrt wurde, sich ins Meer zu stürzen, auf Lear trifft und seinen König in noch entsetzlicherem Elend findet, als er es selbst durchlebt. Edgar als Zeuge erlebt hier die unmeßbare Grenzenlosigkeit des Leides, das selbst da, wo das Verstehen und die Erlebnisfähigkeit des Menschen ein Ende zu haben scheinen, noch immer eine Steigerung kennt. Als Edgar zuerst den blinden Vater sieht, dessen Unglück weit größer ist als sein eigenes, ruft er aus:

IV 1, 27. „O gods! Who is't can say 'I am at the worst'?
I am worse than e'er I was . . .
And worse I may be yet: the worst is not
So long as we can say 'This is the worst'."

Noch größeres Leid muß er erkennen, als Lear erscheint. Mit dieser Darstellung der Grenzenlosigkeit des Leides erreicht das Drama eine Höhe und Jenseitigkeit, wie sie sonst vielleicht nur die Musik zum Ausdruck zu bringen vermag. Daß hier innere, hintergründige Erlebniswerte zum Ausdruck kommen sollen, wird besonders deutlich an der in krassem Gegensatz unmittelbar folgenden ganz andersartigen Oswaldszene (IV_2). Gonerils Brief an Edmund, den Edgar

bei Oswald findet, erregt zwar Schauder, berührt aber eine ganz andere und viel mehr an der Oberfläche liegende Erlebnisschicht im Zuschauer: hier kommt ihm der äußere Fortgang der Handlung wieder zum Bewußtsein. Oswald und die Edmundwelt erregen Schrecken, soweit sie die äußere Ordnung der Welt gefährden und ins Wanken bringen; zu der inneren Schicht aber, in der Lear nun lebt, haben sie keinen Zugang mehr. Edmunds Tod ist dann als Abschluß dieser Geschehnisse „but a trifle" und dient künstlerisch wie das ganze Gegendrama als ein Mittel zur Tiefenschichtung.

Der vierte Akt, der fast ganz Lears Wahnsinn zum Thema hat, schließt mit der Wiedersehensszene zwischen Cordelia und Lear ab. Mit Lears Erwachen zu klarem Bewußtsein wird eine Entspannung gegeben und für Augenblicke eine Hoffnung geweckt. In dieser scheinbaren Lösung wird alles Vergangene noch einmal zusammengefaßt und geklärt — um den letzten Schritt vorzubereiten: schon ist das Ende festgelegt, aber es ist dem Menschen noch nicht offenbart — hier liegt das Moment der letzten Spannung, das vor dem schicksalhaften Schluß noch einmal zur Besinnung aufruft und dem Ende die ganze Bedeutung und Wucht gibt, die ihm zukommt.

Shakespeare vertieft diese Wirkung: während im fünften Akt die äußere Handlung rasch vorwärts schreitet und für alle Miterlebenden das sichere Ende schon gezeigt ist durch Lears Gefangennahme, hält Shakespeare bei Lear selbst noch die Stimmung des vorangehenden Aktes fest. Lear erlebt in einer Art geistiger Schau, so möchte man es fast bezeichnen, den Gegensatz oder richtiger die Überwindung allen Leidens, eine unendliche, stille Heiterkeit. Faßte die Erkennungsszene noch einmal alles Vergangene zusammen, so wird im Erlebnis dieser dritten Szene des fünften Aktes alles zur letzten zukünftigen Einheit verbunden. Leiden und Heiterkeit, Sinn und Wahnsinn werden zuletzt eins: dieses Erlebnis liegt in den allerkindlichsten und einfachsten, tiefpoetischen Worten:

V 3, 9. „We two alone will sing like birds i' the cage:
When thou dost ask me blessing, I'll kneel down,
And ask of thee forgiveness: so we'll live,
And pray, and sing, and tell old tales, and laugh
At gilded butterflies . . .
And take upon's the mystery of things,
As if we were God's spies."

In der großen Schlußszene treffen sich schließlich beide Welten. Lear, der schon jenseits dieser Welt steht, besiegt, ohne es zu wissen,

alles Diesseitige. Albanien, der stets zwischen beiden Welten stand, wird zum Sprecher und sagt Worte, wie sie in der alten Tragödie dem Chor zugekommen wären:

V 3, 323. „The weight of this sad time we must obey;
Speak what we feel, not what we ought to say.
The oldest hath borne most: we that are young
Shall never see so much, nor live so long."

Damit übernimmt er eine sehr wichtige Rolle, und es ist erstaunlich, daß Gundolf in ihm zwar den Choruscharakter erkennt, dazu aber bemerkt, Albanien sei „wie alle öffentliche Meinung ohne das Wissen und ohne den Willen die seherisch oder verblendet, schöpferisch oder vernichtend, . . . aus dem Geheimnis kommen . . . Wie er während des Stücks Chorus blieb, so hat der Dichter ihn auch als Epilog verwendet, der unparteiisch das Schlußwort über dem Trümmerfeld spricht, eine achtbare Leichenrede, meilenfern vom Wesen und Sinn des Todes." [3]) Sollte der Dichter nicht gerade beabsichtigen, diesen Sprecher das Geheimnis zuletzt erkennen und ihn — wie der antike Dichter den Chorus — gerade darauf hinweisen zu lassen? Albaniens Worte deuten vielmehr noch einmal hin auf dieses Leben Lears, der das „mystery of things" auf sich genommen hat, eine Tat von solchem Ausmaße, wie die Menschheit sie kaum wieder in einem Menschenleben wird erfüllen können: „We . . . shall never see so much, nor live so long."

Das Entscheidende ist hier nicht, daß der Tod ein Leben abgeschlossen hat, sondern das Entscheidende ist die Vollendung, die in dem Leiden dieses Lebens selbst liegt, das das letzte Geheimnis der Dinge in sich getragen hat. Der Tod ist dann nur ein nebensächlicher Abschluß. Für diese Erkenntnis sind die letzten Worte von besonderer Bedeutung, weil sie, wie man ganz richtig empfunden hat, vom Bühneneffekt des Todes hinwegführen.[4])

Damit hat die Betrachtung der Handlungsführung bereits zur Sinndeutung hingeleitet und gezeigt, wie Sinn und Gestaltung des Sinnes untrennbar zusammengehören und durch die organische Kraft des inneren Gesetzes gegenseitig bedingt sind.

---

[3]) Gundolf, Shakespeare Bd. II. S. 267 f.

[4]) Eine ähnliche chorische Wirkung haben Fortinbras' Worte am Schlusse des „Hamlet". Auch sie weisen über den Bühneneffekt des Todes hinaus auf den Sinn des Lebens und stellen so eine letzte Deutung und Einheit des Dramas her. Aber sie bleiben doch enger im Drama selbst verhaftet als Albaniens Worte, dessen „We" weit über das Drama, ja über die Zuhörergemeinschaft hinausweisen und die ganze Menschheit meinen kann. Vgl. darüber u. S. 39.

Beim Zurückblicken auf das Ganze, das sich im Verlauf der Handlung schrittweise offenbarte, erscheint als Thema des Leardramas die Darstellung des Menschseins in seinem ganzen, tiefen Leiden, aber schließlich doch auch in seiner Größe, die darin zum Ausdruck kommt, daß sich selbst im allertiefsten Leid alle echten Weltkräfte um Lear sammeln.

3. Handlung — Gegenhandlung — Parallelhandlung.

Nachdem die Learhandlung im allgemeinen verfolgt und aus ihrer Entwicklung eine Sinndeutung gewonnen wurde, sind auch die Nebenhandlungen näher zu betrachten und ist die Einheit des Ganzen auch in den Teilen aufzuzeigen. Wieweit bestehen die Nebenhandlungen für sich, wieweit sind sie ein Teil des Ganzen, und auf welche Weise wird in der Vielheit der Handlungen die Einheit des Dramas bewahrt?

In kaum einem anderen Drama hat die Nebenhandlung solches Eigeninteresse wie im „Lear". Auch das Gegenspiel hat in anderen Dramen meist selbst da, wo es bis in Einzelheiten ausgeführt ist, nur Bedeutung als Hindernis, an dem sich die Haupthandlung messen kann. Selten wohl ließe es sich vom Hauptdrama trennen und behielte genügend dramatisches Interesse, um ein eigenes Schauspiel bilden zu können. Im „Lear" jedoch lassen sich deutlich drei in sich bedeutungsvolle Handlungen unterscheiden: das Leardrama, das Glosterdrama und das Edmunddrama; und es entsteht die Frage, ob diese Vielheit der Einheitlichkeit des Dramas überhaupt zuträglich ist. Diese Frage ist oft verneinend beantwortet worden.

Werfen wir noch einmal einen Blick auf die Skizze (s. o. S. 8). Hier zeigt sich der Verlauf der einzelnen Handlungen für sich sowohl wie in ihrem Zusammenhang miteinander: während Lears Weg durch eine scharfe Diagonale bezeichnet ist, die mitten durch alle Sphären des Seins führt, bewegt Edmund sich auf einer leicht aufwärtsführenden, hintergrundlosen Diagonalen. Die Erreichung des Ziels aber fällt für ihn mit der Katastrophe zusammen. Es handelt sich um das Machtstreben eines Egoisten, dem alle Mittel zur Erreichung seines Zieles gleich sind, der aber im Augenblick der vermeinten Erfüllung seinen Untergang findet. Daß dieser Stoff umfassend und dramatisch genug ist, um in einem eigenen Drama dargestellt zu werden, hatte Shakespeare selbst mit „Richard III." bewiesen. In seiner jetzigen Weltschau aber genügt ihm das nicht mehr; es geht dem Dichter um tiefere Schichten des Lebens. Die Weltschau des machiavellistischen

Zeitalters, die in „Richard III." zum Ausdruck kommt, ist nun in die Nebenhandlung verbannt; der früher großartig in der Mitte dargestellte Höhepunkt steht jetzt am Ende und ist bereits mit der Vernichtung identisch. Gegen all dieses aber steht als viel wesentlicheres Weltgeschehen das große innere Doppeldrama von Lear und Gloster.

Thema des Leardramas ist das große Leid des Menschseins; dieses Drama wird vertieft und erweitert durch das gleichzeitige Glostererlebnis. Die Darstellung mutet wie ein musikalisches Thema in verschiedenen Variationen an. Im Aufbauschema zeigt sich, wie die steile (stark gezeichnete) Linie, die den Schicksalsweg Lears bezeichnet, hervorgehoben wird durch die flachere (schwach gezeichnete) Parallele Glosters. Diese beginnt nicht in derselben Höhe wie Lears Schicksalsweg, noch führt sie bis in dieselben Tiefen: aber sie begleitet den entscheidenden Teil von Lears Weg. D. h. innerlich gesehen, sie verstärkt das Erlebnis des unfaßbaren Leides. Glosters Schicksal unterscheidet sich wesentlich von dem Lears, Gloster hat kein Königtum zu verlieren, noch steigt er bis in die Tiefen des Wahnsinns; Gloster stirbt an der übergroßen Freude des Wiedersehens, Lear am letzten übergroßen Leid von Cordelias Tod: dennoch weiß auch Gloster — wie Edgar — ahnend um das letzte Leid. Die Betrachtung der Szene, in der der irre Lear auf Gloster trifft, brachte bereits die Erkenntnis: Leid kennt immer noch Steigerungen, aber es ist durch keinen Vergleich zu m e s s e n, nur tiefer zu v e r s t e h e n und einzuprägen. Das einzige, was dazu gesagt werden kann, spricht Edgar aus:

V 2, 9. „. . . Men must endure
Their going hence, even as their coming hither:
Ripeness is all . . ."

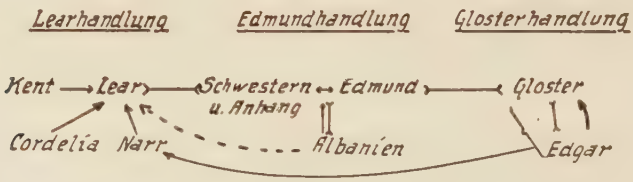
Das Ineinander und Gegeneinander all dieser Begebnisse und Erlebnisse läßt sich am klarsten immer wieder, wie es Otto Ludwig[1]) zuerst getan hat, mit Werken der Musik vergleichen. Wird dieses Thema des „Reifwerdens" sozusagen in Variationen gespielt, so steht die Edmundart des Welterlebens in einer völlig anderen Tonart und bildet eine Dissonanz zur ersten, die schließlich untergeht im großen Hauptthema, in dem sich trotz der tiefen Tragik alles zu wunderbarer Harmonie vereinigt. „Variationen" und „Andersartigkeit der Tonart" beschreiben am besten die Einheit innerhalb der Teile selbst, wie ihr Hineingehören in das Ganze des Werkes.

---

[1]) O. Ludwig, Shakespearestudien.

Das Ineinanderwirken all dieser Fäden wird erreicht durch die genau bestimmte Verteilung und Begrenzung der Rollen für die verschiedenen handelnden Personen. Den drei Handlungen entsprechend lassen sich d r e i G r u p p e n von Menschen unterscheiden: die Gruppe um Lear, die Edmund- und die Glostergruppe. Zu Beginn stehen Lear und Gloster nur in der äußeren Bindung des Lehensverhältnisses zueinander. In dieser noch äußerlich gegliederten Welt gehören Goneril und Regan so gut auf Lears Seite wie Edmund auf Glosters. Aber schon im ersten Akt rücken die Schwestern von Lear-Cordelia und Edmund von Gloster-Edgar ab. Die Gegenspieler finden sich bald darauf zusammen zu einer Gruppe unter dem Zeichen des Hasses. Viel langsamer rücken die beiden anderen Gruppen zusammen und bilden, nachdem sie beide unter der Edmundwelt gelitten haben, schließlich eine Schicksalseinheit, die durch nichts mehr zerstört werden kann, während die Haßgruppe sich am Ende gegenseitig selbst vernichtet.

Wesentlich ist die A r t d e r B i n d u n g, die innerhalb und zwischen den verschiedenen Gruppen besteht: auch hier findet sich wieder eine Stufung der Bindungsgrade, die auf eine Mehrschichtigkeit der Schicksale und damit schließlich des dramatischen Erlebnisses überhaupt hinweist.



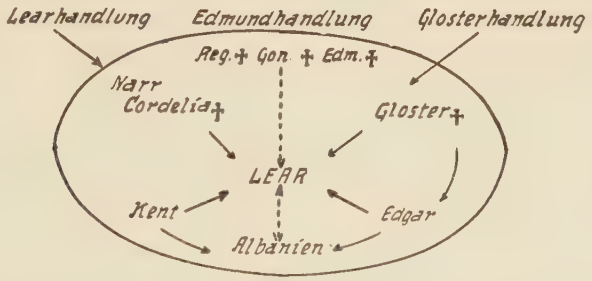
Edmund steht allein, Goneril und Regan sind ihm nur Werkzeuge und sind ihm und sich selbst untereinander nur verbunden, solange sie ihre eigenen Zwecke mit Hilfe der anderen erfüllen zu können glauben. Edmund, der weder zu den Schwestern, noch sonst zu irgendeinem Menschen je eine innere Bindung gekannt hat, greift im Augenblick des Untergangs zu diesem letzten Trost, als er ausruft: „Yet Edmund was beloved." (V 3, 239).

Zu Lear finden sich gleich zu Beginn seines Leides, noch ehe es ihm selbst zum Bewußtsein kommt, zwei Menschen, die sich ihm unzertrennlich verbinden, und die dritte Bindung, die zu Cordelia, bleibt

wohl zeitweilig verborgen, tatsächlich aber besteht auch sie die ganze Zeit.

Durch die dunkle Edmundwelt getrieben, findet zunächst Edgar, dann aber auch Gloster seinen Weg zu Lear. Die äußerlich gelöste Verbindung zwischen Edgar und Gloster wird nun, nachdem beide den Weg Lears gekreuzt haben, wieder hergestellt, jedoch mehr einseitig von Edgars Seite her: als Gloster seinen Sohn erkennt, stirbt er. Edgars und Glosters Schicksale bleiben also in gewissem Sinne getrennt, jeder nimmt nur gegenseitig teil am Leid des anderen. — Dies steht jedoch schon in Gegensatz zu den in sich begrenzten Menschen der Edmundgruppe.

Die völlige Einheit aber ist erst in den Menschen um Lear erreicht: das Schicksal Kents, des Narren, Cordelias ist das Schicksal Lears. Diese Gruppe, in der alles sich zu einer Kraft verbindet und ihr dient, zieht auch die anderen, Edgar und Gloster, an sich und vertieft durch ihr Dasein deren Erlebnis. Alles Kleinliche, in sich Begrenzte geht unter, so daß das Schlußbild alles um den Mittelpunkt Lear vereinigt zeigt.



In Albanien aber, der äußerlich zu Edmund, innerlich mehr zu Lear gehört hat, ist zuletzt der Konflikt der zwei Welten gelöst, und Albanien wird zum Sprecher. Neben ihm stehen die beiden, die den Weg durch das tiefste Elend mitgegangen sind. Noch einmal wird so die Bedeutung des Sinnes vom Leiden an sich klar, da weder der Überlebende der Leartragödie, noch der der Glostertragödie dem anderen voransteht, sondern beide gemeinsam wissen um das „mystery of things".

Immer wieder zeigt sich also das Gestaltungsgesetz der Mehrschichtigkeit: immer wieder führt der Weg von äußerem Welterleben in innere Tiefen, durch die furchtbarsten Leiden zu einem letzten Sinn, einer letzten großen Harmonie.

II. Kapitel.

Der wesenhaft monologische Charakter des „Lear".

1. Sinn und Wirkung von Dialog und Monolog im Drama.

Zur Aufdeckung der inneren Einheit von Form und Sinn bedarf es neben einer Betrachtung der Handlungsführung vor allem einer Untersuchung des Wortes. Zumal im Drama ist es handelnde Kraft schlechthin. Aus dem Zueinander und Gegeneinander des Wortes erwächst das dramatische Geschehen. Es gewinnt Gestalt in Dialog und Monolog.[1])

Durch das Wort im Dialog siegt oder unterliegt der aktive Held, das Wort benutzt er als Gesetz und Macht, als Waffe oder Lockmittel, zu Überzeugung oder Mitteilung. Im Monolog dagegen fehlt das menschliche Gegenüber, das vom Wort in diesem Sinn betroffen werden kann.

Bei der Fragestellung nach dem Gestaltungsgesetz eines Dramas ist daher das Verhältnis von Dialog und Monolog, aus denen sich das Drama aufbaut, sowie ihre besondere und gemeinsame Aufgabe im Drama zu untersuchen.

Es ist erstaunlich, daß es in der umfangreichen Literatur über das Drama offenbar keine Gegenüberstellung der Bedeutung von Dialog und Monolog gibt. So vielseitige Literatur über den Monolog zu finden ist[2]), so wenig gibt es über Wesen und Bedeutung des dramatischen Dialogs. Wo man ihn hier und da einmal eingehender betrachtet hat, handelt es sich meistens um rein stilistische Unter-

---

[1]) Bei der Untersuchung ist natürlich zu beachten, daß der Dichter durch das Wort einmal unmittelbar die Personen gestaltet, daß er aber andererseits mittelbar die Personen das Wort gestalten läßt. Hier soll ausgegangen werden von dieser Gestaltung des Wortes durch den Rollenträger. Die über das Drama hinaus allgemein bedeutsame Doppelschichtigkeit des Wortes kann hier nicht untersucht werden. Sie wird nur in dem besonderen Sinne aufgezeigt werden, in dem sie für das Leardrama wichtig ist. Denn über die bewußte Wortformung des Rollenträgers hinaus wird sich ein Mitbestimmtsein des Wortes durch Kräfte aufzeigen lassen, die weit über das Psychologische hinaus bedeutsam sind, weil sie eine Mehrschichtigkeit des Geschehens und Erlebens deutlich werden lassen.

[2]) Vgl. die Literaturangabe zum Monolog bei Soltau.

suchungen[3]). Die eigentliche Fragestellung nach dem Wesen des Dialogs fehlt noch.

Da der besondere Sinn von Dialog und Monolog bei Shakespeare aufgezeigt werden soll, muß hier eine kurz zusammenfassende, allgemeine Gegenüberstellung von Dialog und Monolog versucht werden, soweit das beim Fehlen der eigentlich erforderlichen systematischen Untersuchung des dramatischen Dialogs möglich ist.

Das Bestimmende für den dramatischen Dialog gegenüber Bericht und Erzählung (aber auch gegenüber einer sich nur der äußeren Form des Dialogs bedienenden Abhandlung) ist die mit dem Begriff der Handlung in engem Zusammenhang stehende dramatische Sprechsituation. Erzählung und Bericht haben es stets mit einem schon Gewordenen zu tun, der Dialog mit einem Werdenden. Das ist die fast selbstverständliche, aber wichtige Erkenntnis, die schon Johann Jakob Engel 1774 in seiner Abhandlung „Über Handlung, Gespräch und Erzehlung" machte. Der Bericht bildet immer nur Handlung ab oder nach, das dramatische Gespräch ist selbst Teil der Handlung.[4]) Die Dramatik eines Dialogs hängt davon ab, wieweit Handlung und Gespräch identisch zu werden vermögen.

Wenn man alle menschliche Rede einteilen kann in Sprachausdruck, der der Verständigung dient (Tatsachenmitteilung) und Sprachausdruck, der nach Verständnis strebt (Erlebnisausdruck), so zeigt sich, wie die Sprache einesteils der rationalen Seite des Lebens zugeordnet ist, andererseits aber auch einer irrationalen[5]). Beide sind wichtig für das Drama: Mitteilung von Tatsachen findet statt im Hinblick auf ein äußeres Handeln, das für jedes Drama notwendig ist; der aus seelischen Untergründen aufsteigende Sprachgebrauch aber ist Ausdruck eines gegenwärtig Geschehenden, im selben Augenblick sich Vollziehenden: er ist immer Zeichen eines Sich-Behauptenwollens oder -müssens.

Das Sich-Behaupten aber, das sich am handelnden Worte vollzieht, ist von Wichtigkeit für das Drama. Auf diese Tatsache scheint bisher noch zu wenig Wert gelegt worden zu sein. Das aber ist das Be-

[3]) A. W. Schlegel, Über den dramatischen Dialog. Werke Bd. 7. S. 46 ff.; Lpz. 1846. — Haller, Die Technik des Dialogs im ma. Drama Englands. Diss. Gießen 1916. — G. Ploch, Über den Dialog in den Dramen Shakespeares und seiner Vorläufer. Gießen 1924. — G. Kramer, Über Stichomythie und Gleichklang in den Dramen Shakespeares. Diss. Kiel 1925. — Am fruchtbarsten ist: J. Soltau, Die Sprache im Drama. Bln. 1933.

[4]) J. J. Engel, Über Handlung, Gespräch und Erzehlung. Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste XVI. Lpz. 1774.

[5]) Vgl. H. Ammann, Die menschliche Rede, 2 Bde. Lahr i. Br. 1925/28.

sondere und unvergleichlich Gegenwärtige des Gesprächs, daß das Wort sich aus dieser Notwendigkeit heraus erst gestaltet am Gegenwort. Es empfängt überhaupt erst seine Seinsbedingung im Augenblick, da das Gegenwort ausgesprochen ist; nach ihm richtet und gestaltet es sich. Aus der Spannung des eben und nur jetzt gegenwärtigen Augenblicks und der Art und Weise, wie er im gegnerischen Wort eingefangen ist, wird erst das Wort erzeugt, um die den Raum erfüllende Spannung entweder zu verdichten oder zu lösen.

Da sich also eigentliche Dramatik nur entfalten kann an Kampf und Spiel der Kräfte, die sich an dialogischer Sprachgestaltung vollziehen, so muß auch einem für das Drama wichtigen Monolog dialogisches Wesen zugrundeliegen. Dieser dialogische Grundcharakter des Monologs ist bereits oft hervorgehoben worden. Er brauchte daher hier kaum wiederholt zu werden, wenn nicht gerade er zu einer Verkennung des vor allem wichtigen Unterschiedes von Monolog und Dialog Anlaß gäbe, deren Richtigstellung für die folgende Untersuchung Vorbedingung ist.

Die Sprache des Monologs ist zwar wie alle dramatische Sprache auch immer auf ein Gegenüber gerichtet, aber das besondere Wesen des Monologs besteht darin, daß dieses Gegenüber sich nie in der Sprache eines fremden menschlichen Gegners äußert, daß also kein von außen hereinwirkendes Wort das Wort des Sprechenden mitgestaltet, wie das Grundbedingung des dramatischen Dialogs ist.

Entweder bleibt die Rede des Monologträgers — vom sprachlichen Standpunkt aus — unbeantwortet, obwohl sie an ein Du gerichtet ist[6]), oder der Sprecher gibt sich selbst die Antwort auf seine eigene Anrede. In diesem Fall spaltet er sich in zwei oft völlig getrennte Ich; dennoch bleibt der wesentliche Unterschied zum Dialog bestehen: so überraschend dem Menschen auch die eigene Antwort kommen mag, es bleibt doch ein anderer Vorgang als der, der sich durch das Auftreffen des eigenen Wortes auf das fremde ergibt; denn durch das fremde Wort kann sich das eigene noch im Moment des Aussprechens mitgestalten und umformen lassen[7]).

Das gewöhnliche Verhältnis des menschlichen Du wird also im Monolog auf eine andere Ebene geschoben, und es muß sich daher auch anders auswirken trotz der dialogischen Grundsituation im weiteren Sinne.

[6]) Wenn nämlich a) der angeredete Mensch nicht auf der Bühne ist oder seine Anwesenheit dem Sprecher unbekannt bleibt, b) wenn der Zuschauer angesprochen wird, dem die Antwort versagt bleiben muß, c) wenn außermenschliche Kräfte angerufen werden.

[7]) Daß freilich auch im Monolog eine Mitgestaltung des Wortes durch ein „Gegenüber" geschehen kann, soll später gezeigt werden. Sie ist jedoch anderer Art.

Nach ihrer jeweiligen Bedeutung im Drama lassen sich die Monologe in zwei Hauptgruppen einteilen. Die erste kann man als die Gruppe des aktiven Monologs bezeichnen, sie steht in dramatischer Bedeutung dem handelnden Dialog [8]) näher. In diesem Monolog werden Tatsachen mitgeteilt oder über ein auszuführendes Handeln Betrachtungen angestellt. Das eigene Selbst (bzw. der Zuschauer) wird zum Du, vor dem Situationen und Pläne erst einmal im Wort, und zwar im Wort des rationalen Sprachgebrauchs, Gestalt gewinnen müssen, ehe sie zu Taten werden können.

Daneben steht die Gruppe von Monologen, die als „passive Monologe" bezeichnet werden sollen. Solche Monologe sind Ausdruck von Stimmungen und Erlebnissen. In dem Geschehen, das über den Menschen hingeht, ist er nicht mehr selbsttätiger Schöpfer, sondern leidendes Geschöpf. Er handelt nicht mehr in erster Linie, sondern in ihm handelt oder vielmehr „geschieht" ein „Es". Der Monolog, der ein solches inneres Geschehen gestaltet, ist also zugleich dramatischer Ausdruck dieses „Es", d. h. eines neuen Ich oder einer im Menschen wirksam gewordenen Schicksalsmacht.

Hier ringen also die Kräfte nicht mehr als Wort gegen Wort miteinander, sondern Wort und wortlose Macht stehen sich gegenüber. Dabei geschieht es, daß die wortlose gegnerische Macht als „Es im Menschen" so stark zur handelnden Kraft wird, daß sie indirekt aus dem Menschen selbst mitspricht. Und damit vollzieht sich auch im Monolog eine Mitgestaltung der Worte des Monologträgers durch sein Gegenüber; jedoch ist diese Wirkung eine hintergründige und vollzieht sich auf anderer Ebene als der wortgestaltende Einfluß des dialogischen Gegenüber.

Damit weist der Monolog viel stärker, als das der gewöhnliche Dialog kann, auf die Hintergründe des Daseins, auf die Auseinandersetzung mit den Mächten. Das geht weit über rein psychologische Gestaltung hinaus.[9]) Es werden bei Shakespeare auch die hinter dem Dasein stehenden Kräfte reale — man möchte fast sagen „psychologisch bedingte" — Spieler und Gegenspieler. Sie finden ihren Ausdruck in erster Linie im Monolog, der dieses Sein vom Menschen her gestaltet, ohne die in ihm mitwirkenden außermenschlichen Mächte

---

[8]) Daß natürlich jeder Monolog notwendig Handlung ist, braucht kaum ausgesprochen zu werden. Jedoch soll ein äußerer Handlungsablauf, der sich wesentlich am Dialog vollzieht, von einem inneren Geschehen getrennt werden, wie es im folgenden besonders am „passiven Monolog" sichtbar werden wird.

[9]) Vgl. Tack, Überrollenmäßige Sprachgestaltung in der Tragödie. Wortkunst N.F. 6. München 1931.

in menschlicher Sprache mitsprechen zu lassen. Nichtausgesprochenes wirkt also gestaltend mit im Ausgesprochenen.

Für das Drama im besonderen gibt es zwei Möglichkeiten des Nichtaussprechens. Die erste dient rein dem Begriffsinhalt der Handlung und kann unter Umständen durch anderes ersetzt werden; die andere ist ein gestalterischer Ausdruckswert, der in seiner Einmaligkeit durch keinen beliebigen anderen ersetzt werden kann. Zur ersten Möglichkeit gehört einmal das einfache Verschweigen gewisser Tatsachen zur Erreichung eines Zieles, das für den äußeren Bau des Dialogs wichtig ist. Es gehören aber hierher auch das psychologische „sprechende Schweigen" des Rollenträgers und schließlich die einfache Pantomime. So bedeutsam diese drei Ausdrucksmittel im Drama sein mögen, so geht es hier doch noch um eine andere Art des „Verschweigens", nämlich um das Verschweigen nicht des Rollenträgers, sondern des Künstlers. Es handelt sich hier um die Dinge, die, dem Menschen selbst nicht bewußt, auf ihm liegen oder zwischen den Menschen spielen.[10])

Nur ein kleiner Teil der außermenschlichen Mächte kann zum Ausdruck kommen im Wort des Sprechers, der eben selbst noch mit dem Unbekannten ringt. Unendlich viel mehr schwingt unausgesprochen mit. Hier zeigt sich die besondere Möglichkeit des Sprachkunstwerks, vor allem des Dramas: die Sprache ist hier so sehr handelnde Kraft, daß sie wirksam wird über ihren äußeren, sinnfälligen Ausdruck hinaus: das, was sie nicht ausspricht, ist ebenso wichtig wie das Ausgesprochene selbst. Der Monolog kann dieses Zusammenwirken vordergründigen und hintergründigen Erlebens noch eindringlicher zum Ausdruck bringen als gemeinhin der Dialog. Er führt durch das Wort hindurch in die letzten Tiefen des Unausgesprochenen hinter dem begrifflichen Wort.

Die außermenschlichen Mächte können also nur in ganz bestimmten Grenzen im Worte des Monologträgers „Ausdruck" finden, eben nur so weit, daß zwischen Sprache und „Nichtsprache" die Beziehung hergestellt wird, die das Nichtausgesprochene doch zum Leben erweckt und im Raume mitschwingen läßt.

Im Dialog findet und formt sich in erster Linie der Mensch am Menschen. Hintergründiges gestaltet sich im Dialog vor allem, soweit es diese menschliche Beziehung berührt oder bestimmt — im Monolog

[10]) Hierauf vor allem bezieht sich wohl das oben S. 10 zitierte Wort von Petsch: „[Der] Zusammenhang ... wird sehr oft rein hintergründig sein ... In den seltensten Fällen wird eine ... vordergründige Handlung ... alle ihre Voraussetzungen ... in sich tragen." Hier spielen die „mehrfachen Weltgründe" in den Dialog hinein.

aber können die außermenschlichen „Mächte“ in menschlicher Sprache unmittelbarer zum Ausdruck kommen, kann das Hintergründige unverhüllter sich offenbaren.

Aus dieser besonderen Möglichkeit des Monologs im Vergleich mit dem Dialog wird deutlich, wie wichtig für die Wesenserschließung eines Dramas gerade die Stelle ist, die Monolog und Dialog in Art und Verteilung im Einzeldrama jeweils zugewiesen ist.

2. Der Weg von dialogischem zu monologischem Drama, aufgezeigt an „Richard III.“, „Hamlet“ und „Lear“.

Um die durch das innere Formgesetz bedingte Einmaligkeit der Bedeutung und Stellung von Dialog und Monolog im „Lear“ aufzuzeigen, ist es geboten, zwei andere Tragödien zum Vergleich heranzuziehen. Es seien ein Drama aus der frühen Epoche und eins aus der Spätzeit Shakespeares, in die auch der „Lear“ fällt, gewählt. Wir stellen „Richard III.“ und „Hamlet“ dem „Lear“ gegenüber. Es soll damit keine Wertung einer Entwicklung gegeben, sondern nur die Verschiedenartigkeit des Erlebens und Gestaltens in verschiedenen Werken aufgezeigt werden.

Die Zahl der Monologe in einem Drama besagt zunächst verhältnismäßig wenig. Vor allem fallen die Zählungen außerordentlich verschieden aus: es bestehen oft große Unterschiede der Auffassung über die Miteinbeziehung von Beiseitgesprächen und ganz kurzen, ein- oder zweizeiligen monologischen Äußerungen. So unterscheiden sich z. B. Arnold [1]) und Poepperling [2]) in ihren Arbeiten über den Monolog Shakespeares oft um acht bis zehn Monologe in einem einzigen Drama.

Ich würde anders zählen als beide. Trotzdem mögen zunächst einmal Poepperlings Zahlen angeführt werden, da an ihnen die Gefahr solcher Statistiken besonders deutlich aufzeigbar ist. Nach ihm enthalten: [3])

„Richard III.“	17 Monologe,
„Hamlet“	13 Monologe,
„Lear“	24 Monologe.

Hiernach stände zwar mit der Gesamtzahl von Monologen „Lear“ an der Spitze, es folgte „Richard III.“, und den wenigst monolo-

---

[1]) Morris Le Roy Arnold, The Soliloquies of Shakespeare. New York 1911.

[2]) H. Poepperling, Studien über den Monolog in den Dramen Shakespeares. Diss. Gießen 1912.

[3]) Nach Poepperling a. a. O., S. 61 u. 65 zusammengestellt.

gischen Charakter trüge „Hamlet". Poepperling teilt aber nun noch die einzelnen Personen des Dramas in fünf Gruppen ein. Und da verteilen sich die Monologe folgendermaßen: [3])

	I Hauptträger d. Handlung.	II Partei v. I, innere Zugehörigkeit.	III Gegenspieler	IV Indiffer. Pers. m. untergeordneter Rolle.	V Nebenpers. Diener, Soldaten, Narren
„Rich."	Rich. 9		Marg. 2 Richm. 1	Brackb. 1 Buckgh. 1	Mörd. 1 Kanzl. 1 Tyrr. 1
„Hmlt."	Hmlt. 8	Oph. 1	König 3 Polon. 1		
„Lear"	Lear 0	Kent. 3 Cord. 1 Glost. 2 Edgar 7 Edelm. 1	Edmd. 7 Goner. 1		Narr 2

Hier ist das erstaunliche Ergebnis, daß Lear als Hauptperson mit keinem einzigen Monolog hervortritt, während Hamlet und Richard relativ gleichstark an den Monologen beteiligt sind. Ein flüchtiges Lesen ohne statistische Untersuchung hinterläßt jedoch bereits den Eindruck, daß die Monologe im „Hamlet" wesentlich wichtiger sind als die im „Richard"; Lear schließlich, der nach Poepperling gar nicht in Monologen spricht, empfindet man als eine ausgesprochen monologische Persönlichkeit.

Dieser Widerspruch kann nur gelöst werden, wenn man die Monologe innerhalb des Ganzen und vor allem in ihrer Beziehung zum Dialog betrachtet. Poepperling glaubt zwar, Lears scheinbare Monologlosigkeit auf andere Weise erklären zu können, wenn er sagt: „Zur Erklärung dieser Schwankungen ist die Stellung der vertrauten Personen nicht ohne Bedeutung, indem der Dialog mit diesen häufig die Stelle des Monologs einnimmt. So ist in ‚Lear' die Figur des Narren sicher mitbestimmend für die Monologlosigkeit Lears, indem der Dialog mit diesem, der seinem Herrn kaum von der Seite weicht, oft da einsetzt, wo die Situation ein Monologisieren Lears geradezu herausfordert." [4]) Hier ist nur auf die Zahl der anwesenden Personen geachtet, nicht aber auf das Wesen des eigentlichen Monologs, der häufig auch in Gegenwart anderer möglich ist. Gerade Lear

[4]) ebd., S. 62.

spricht immer wieder in Gegenwart anderer — und nicht nur des Narren! — Monologe. Diese Monologe unterscheiden sich durchaus vom Beiseite. Während im Beiseite der Sprechende sich immer der Anwesenheit von Menschen auf oder außerhalb der Bühne bewußt bleibt, ist Lear sich im Augenblick solcher Monologe überhaupt keiner menschlichen Anwesenheit bewußt.

Damit das Wesen dieses Monologs jedoch besser aufgezeigt werden kann, muß eine Untersuchung der Verschiedenartigkeit der Monologe und Dialoge in den drei genannten Dramen vorausgeschickt werden.

„Richard III." beginnt mit einem Monolog, in dem Richard die augenblickliche Situation des Königshauses berichtet, über sein Wesen und Schicksal reflektiert und als Ergebnis seine dunklen Pläne entwickelt. Soltau gibt eine feinfühlige Analyse dieses Einführungsmonologs, von dem er meint, daß er zwar nicht zu den besten Monologen Shakespeares gehöre, dennoch aber in seinem über den Wortgehalt hinausdeutenden Sprachgebrauch eine ungeheure Leistung darstelle. Er ist nicht bloße Sachmeinung oder Mitteilung, sondern man spürt Gesinnung und Ziel dahinter. Der ganze Monolog ist in seiner „dynamisch-antithetischen Sprachbewegung Glosters leiblich-seelische Erregung selbst. Sein Inneres, seine seelische Haltung und seine Gesinnung wird mit keinem Worte beschrieben, aber die ganze Verfassung des Charakters bricht sich im Sprachgebrauch und stellt sich unmittelbar selbst dar." [5])

Deutlich handelt es sich um den aktiven, pläneschmiedenden Mitteilungsmonolog. Das Bewußtsein von seiner Andersartigkeit und abstoßenden Häßlichkeit führt Richard nicht zur verzweifelten Anklage gegen das Schicksal, wie es bei einem passiven Menschen wahrscheinlich wäre, sondern es wird ihm im Gegenteil zum Anstoß für all sein Handeln. Richard legt sich sein Leben zurecht, das ihm in der Tat des Dialogs die Herrschaft über den Menschen bringen soll.[6])

Ganz anders beginnt das Hamletdrama. Eine lebhafte Gesprächsszene gleich zu Beginn entwickelt nicht nur die Situation, sondern führt vor allem unmittelbar in die dunkle, geheimnisvolle Atmosphäre, der sich der Zuschauer von nun an nicht mehr entziehen kann.

---

[5]) Soltau, a. a. O., S. 92.

[6]) Als Gegensatz zu diesem Beginn steht am Ende des Dramas die Rede des Gegenspielers Richmond an die Menge. Alles ist hier Gegensatz zum Beginn: die Ansprache an die Menge, der andere Mensch und vor allem die ganz andere innere Haltung. Das ist nicht mehr eine Einleitung zu dramatischer Handlung, sondern Abschluß und Zusammenfassung des äußeren Geschehens, das nun vollbracht und erfüllt ist.

Schon das ist bezeichnend für ein Drama, das vom äußeren Geschehen her mehr und mehr nach innen führen und die Dramatik aus den Stimmungen und Gefühlen der Menschen erstehen lassen wird.

Mit diesem ersten Gespräch und seiner Beziehung auf Hamlet wird zugleich eine Stufung durchgeführt, wie sie „Richard III." noch nicht kennt: die erste Szene gibt das Erlebnis — nicht die Taten — einer Gruppe von Menschen, die sich gleich als Freunde Hamlets zeigen, aber doch nur bis zu einem gewissen Grade an ihm teilhaben: der Geist ist ihnen zwar sichtbar — Hamlets Mutter bleibt er später unsichtbar — aber er ist ihnen stumm. Seine Bedeutung wird nur Hamlet enthüllt.

Das erste Wort, das Hamlet selbst spricht, ist ein Beiseite (I 2, 65), kein planender Monolog wie der Richards, sondern der Ausbruch eines bitteren Gefühls. Der äußere Gegensatz des Gespräches zwischen Hamlet und dem Königspaar findet schließlich seinen inneren Ausdruck im ersten großen Verzweiflungsmonolog (I 2, 129).

Auf diesen Monolog also wurde stufenweise hingeführt, während Richards Monolog kraß zu Beginn des ganzen Dramas steht und so abrupt in das Drama einführt, wie sich später schlagartig die einzelnen Taten Richards vollziehen.[7])

In der äußeren Stellung zeigt sich somit bereits die verschiedene Bedeutung der Monologe. Wies Richard hin auf kommende Konflikte und Taten, so sieht Hamlets Monolog aus wie das verzweifelte Ende eines Konflikts: auch hier ist zwar „leiblich-seelische Erregung" (s. o. S. 27), aber ohne Ziel. Es ist kein Sich-Entgegensetzen gegen ein grausames Schicksal, sondern machtloses Hinnehmen: „. . . but break, my heart; for I must hold my tongue" (I 2, 159). Das Schicksal hat also hier die Entscheidung übernommen, nicht mehr der Mensch; und so ist es wiederum das Schicksal, das das Geschehen weiterführt und in Gestalt des Geistes dem Leben Hamlets einen neuen Impuls gibt. Alle weiteren Monologe Hamlets sind bestimmt durch die Aufgabe, die ihm der Geist stellt. Aber sie ist nur ein äußerer Anstoß; diese Aufgabe wird nur deshalb so wichtig, weil sie

7) Tatsächlich ist allerdings auch dieser Monolog vorbereitet durch Richards Beiseitgespräche und den großen Monolog in „Heinrich VI." C. (III 2, 124 ff.). Aber einmal ist es mehr eine äußere Vorbereitung als eine erlebnismäßige, und zum anderen darf hier wohl das als Kunstwerk in sich geschlossene Richarddrama aus der Reihe der Historien gelöst betrachtet und dieser Monolog tatsächlich als ein Beginn angesehen werden. Als ein solcher trifft er bereits meisterhaft Stimmung und Wesen dieser Tragödie. Gleich hier wird das dramatische Geschehen auf die Ebene geschoben, auf der es durch das ganze Drama hindurch sich abspielt, während die stärker hintergründige Ebene des „Hamlet" erst langsam vorbereitet werden kann.

auf innere Widerstände in Hamlets Wesen stößt und dort nun einen dramatischen Konflikt entfacht [8]).

Nachdem so bereits die ersten Monologe der beiden Werke auf die verschiedenen Ebenen hinwiesen, auf denen sich die Dramen jeweils abspielen, soll die weitere Einordnung der Monologe in das Ganze der beiden Dramen betrachtet werden: [9])

	„RICHARD. III."	„HAMLET"
1. Akt, Sz.	I. RICH.	
	I. RICH.	
	I. RICH.	
	II. RICH.	II. HAML.
		II. HAML.
	III. Marg.	
	III. RICH.	
	IV. Brack.	
	IV. Mörder	
		V. HAML.
2. Akt, Sz.		
	— — — —	II. HAML.
3. Akt, Sz.		I. HAML.
		I. König
		I. Ophelia
		II. HAML.
		III. König
		III. HAML.
		III. König
	IV. Kanzlist	
4. Akt, Sz.	II. RICH.	
	II. RICH.	
	II. Buckgh.	
	III. Tyrrell	III. König
	IV. RICH.	IV. HAML.
	IV. Marg.	
5. Akt, Sz.	III. Richmond	— — — —
	III. RICH.	

[8]) Einem so andersartigen Beginn entspricht der andersartige Schluß: auch Fortinbras hält eine Art Ansprache an die Versammelten; während aber Richmonds Rede die allgemeinen Zustände und das geschichtliche Geschehen zum Thema hatte, verbindet Fortinbras' Rede äußeres und inneres Erleben. Der Zwiespalt, an dem Hamlet zugrundegeht, ist in Fortinbras überwunden: er vereint den klaren Tatsachenblick (fast als erstes meldet er seinen Anspruch auf den Thron an) mit der Wertschätzung und Erkenntnis des großen Menschen (denn seine Rede gipfelt in dem Wort: „For he was likely, had he been put on to have proved most royally."). Während Richmond also nur die äußeren Gegensätze durch seinen Sieg und seine Heirat einte, führt Fortinbras den inneren Zwiespalt zur Einheit. — Eine noch höhere Einheit wird schließlich der chorische Abschluß des „Lear" offenbaren.

[9]) Hier verwende ich meine eigene Zählung. Ich lasse vor allem die Beiseitgespräche fort, die Poepperling, sobald sie zwei Zeilen überschreiten, als Mono-

In „Richard III." stehen die Hauptmonologe im ersten und vierten Akt. Im ersten werden in den Monologen die Pläne entwickelt, die sich im zweiten und dritten Akt an den Taten der Dialoge vollziehen. Die zweite Szene des ersten Aktes, in der Richard gegen alle natürlichen Gesetze und Gefühle des Menschen Anna zur Braut gewinnt, ist ein unübertroffenes Beispiel tatengestaltender Dialogkunst. Es ist wichtig, daß Richard nach Erreichung seines Zieles selbst in einem Monolog auf diese Tat des Dialogs zurückweist: im „Hamlet" dagegen deuten umgekehrt die Gespräche der anderen auf Hamlets Stimmungen und Monologe. D. h. die dramatische Tat liegt im „Hamlet" nicht mehr in erster Linie im Dialog, sondern sie steht in engstem Zusammenhang mit den Monologen.

Das zeigt sich deutlich im dritten Akt, dem Höhepunkt des Dramas. In der Richardtragödie steht hier nur ein Monolog, und zwar der einer Nebenperson. Dafür aber hat dieser Akt die geschickt eingefädelte Dialogszene zwischen Richard und Buckingham vor dem getäuschten Volk. Im „Hamlet" dagegen stehen von dreizehn Monologen des Dramas sechs im dritten Akt, davon spricht die Hälfte Hamlet selbst, es entfallen nur noch auf die zwei wichtigsten Personen neben ihm einige Monologe, gar keine mehr auf Nebenpersonen.

In „Richard III." steigt die Zahl der Monologe erst im vierten Akt wieder, eben da, wo das Gegenspiel aktiv einsetzt. Richards eigene Monologe aber sind von nun an kürzer als bisher. Immerhin rafft er sich noch einmal zu Taten auf, um das Unglück abzuwehren, aber er ahnt es schon: alle seine Monologe zeigen bereits eine gewisse Unsicherheit. Der Dialogszene mit der Werbung um Anna entspricht nun die parallele Werbeszene bei Elisabeths Mutter, und obgleich Richard mit seiner Dialogkunst wieder sein Ziel erreicht, folgt jetzt kein triumphierender Monolog mehr, sondern nur eine kurze, verächtliche Zeile: „Relenting fool, and shallow, changing woman!" (IV 4, 431.)

Im fünften Akt, der im „Hamlet" gar keinen Monolog mehr bringt, spricht Richard noch einen letzten, nun ganz neuartigen Monolog. Nach dem Mißlingen aller seiner Taten erlebt Richard in der Verzweiflung ein neues, ihm bis dahin fremdes Ich, das sich in der Hand des Schicksals sieht und aus eigenem Willen nichts mehr er-

---

loge zählt, während Arnold richtig bemerkt, daß sie dem Dialog näher stehen, weil der Sprecher des Beiseite ja nur durch die Gegenwart anderer, deren er sich also bewußt ist, zu seinem Beiseite veranlaßt wird.

reichen kann: hier greifen auch im „Richard" fremde Gewalten ein, aber sie besiegeln nur noch den Ausgang, nicht bestimmen sie die eigentliche dramatische Handlung irgendwie bedeutend.

Im Gegensatz zum Richarddrama findet sich im „Hamlet" die Hauptzahl von Monologen im dritten Akt, der vierte hat noch zwei, der fünfte gar keinen Monolog mehr. In den Monologen des dritten Aktes liegt die eigentliche Dramatik des Werkes; hier kämpft Hamlet den entscheidenden inneren Kampf um die Erkenntnis des Sinnes von Sein oder Nichtsein. Hier findet sich auch wieder die Tiefenstufung der Menschen: der König spricht in diesem Akt ebenso viele Monologe wie Hamlet, aber sie sind nicht annähernd so eindringlich, sie sind nur Ausbruch der Angst vor äußerer Strafe. Innere Kräfte kämpfen hier kaum miteinander. Ophelia steht mit ihrem Monolog auf Hamlets Seite, nur erfaßt sie, wie alle Freunde Hamlets, nicht die ganze Tiefe seines Erlebens. Als sie ihn für irr halten muß, bedauert sie all das, was mehr äußerlich einen Menschen wertvoll erscheinen läßt: „The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword" (III 1, 159); erst jenseits des Verstandes erlebt sie in tieferer Schicht die eigentliche Tragik Hamlets, und daran geht sie zugrunde.

Dieses Miterleben in tieferen Schichten kommt zum Ausdruck in ihrem Wahnsinnigwerden und in den Äußerungen dieses Wahns, die im Grunde auch Monologe sind. Auf dieser dem klaren Bewußtsein entrückten Ebene, in den Liedern und Worten des Wahns, werden Hamlets Monologe ergänzt. Diese letzte Zwiesprache mit dem Ich oder dem Nichts, die hier nur Ergänzung ist zu einem Drama, das sich im übrigen in der klaren Verstandessphäre abspielt, ist wichtig: nur, wenn ihre ergänzende Bedeutung für den „Hamlet" verstanden wird, ist es möglich, die im „Lear" in den Mittelpunkt gerückten Wahnsinnsmonologe und -dialoge zu verstehen. Eben diese Ergänzung vollzieht sich im vierten Akt, nachdem Hamlets letzte große Auseinandersetzung mit dem Thema, dem Sinn des Menschseins, stattgefunden hat.

Im fünften Akt hören wir keinen Monolog mehr, denn der innere Konflikt geht seinem Ende zu. Die erste Szene des fünften Aktes bringt zwar noch ein stark monologisches Gespräch Hamlets über den Menschen, aber es ist kein Zufall, daß es kein echter Monolog mehr ist. Dieses Gespräch trägt schon viel mehr den Charakter der ruhigen Resignation, in der Hamlet den Freund im Gespräch an seinem inneren Konflikt teilnehmen lassen kann. Im Verlauf dieses Aktes kommt dann Hamlet die Erkenntnis, die er wiederum Horatio mitteilt: „There's a divinity that shapes our ends, rough-hew them how

we will" (V 2, 10 f.) und „There's a special providence in the fall of a sparrow . . . the readiness is all." (V 1, 230 ff.)

Den meist allein beachteten monologischen Grübeleien gegenüber ist verschiedentlich betont worden, daß Hamlet ein stark impulsiver und durchaus zu Taten bereiter Mensch sei (vgl. vor allem Kuno Fischer, Shakespeares Hamlet), der nur in diesem einen Fall versage, weil hier gleichberechtigte Forderungen in seinem Inneren aufeinanderprallen und nicht gelöst werden können. Diese Art der Aktivität Hamlets wird allerdings im Drama gezeigt, aber nur, um auf den großen inneren Konflikt hinzuweisen und ihn in seiner ganzen Tiefe und Bedeutung hervorzuheben. Nicht mehr steht das Tun selbst als Drama im Vordergrund, sondern das Problem des Tuns: der Konflikt geht um die Tat. Im „Richard", dieser „Tragödie des Übertuns", wie man fast sagen könnte, richtet sich das ganze Interesse auf die sich am aktiven Dialog vollziehende Tat; im „Hamlet", wo das Tatproblem nach innen verlegt wird, tritt an die Stelle des aktiven Dialogs eine neue Form: der Dialog mit monologischem Charakter.

„Richard III." war noch Tat, im „Hamlet" geht es leidend um die Tat, im „Lear" schließlich wird an die Stelle der Tat das Erleiden treten. Die drei Formen aber, die Ausdruck für diese Stufen werden, sind: 1. reiner Dialog, 2. Dialog mit stark monologischem Charakter, ergänzt durch bedeutende Monologe und 3. überwiegender Monolog.

Noch im „Richard III." ist der monologische Dialog erst angedeutet bei Personen, die an der Handlung nicht eigentlich Anteil haben, so beim jungen Prinzen (III, 1), der zwar auf seine Fragen Antwort erhält, im Grunde aber für sich philosophiert, ohne daß die anderen mit teilnehmendem Interesse zu ihm sprächen. Monologische Dialoge (oder dem Monolog sehr verwandte chorische Gespräche[10]) sind auch die Klageszenen der Frauen im ersten und vierten Akt, die aber sofort wieder zu wirklichen Dialogen werden, wo die Frauen aktiv in die Handlung eingreifen und sich gegen den gemeinsamen Gegner zusammenschließen.

Im „Hamlet" dagegen findet sich das monologische Gespräch immer wieder bei der Hauptperson, bei Hamlet selbst. Schon als ihm zuerst die Geistererscheinung mitgeteilt wird, versinkt er in Gedanken und antwortet nur äußerlich, während man spürt, wie es in

---

[10]) Vgl. Ammann, a. a. O., Teil 2. S. 32 ff.

ihm arbeitet: ohne daß Hamlet absichtlich die anderen durchs Wort an sich fesselt, wie Richard es tut, konzentriert sich doch das ganze Gespräch auf und um ihn, und man spürt, wie stark die Mitteilenden auf ihn gerichtet sind. Sie erwarten mit gespanntester Aufmerksamkeit jede seiner Fragen und beantworten sie so knapp, aber genau, wie Hamlet es nur selbst in seiner Erregung fordern kann. Jedes seiner fragenden Worte wird aufgenommen und wiederholt:

I 2, 226 f. „Arm'd, say you?"
„Arm'd, my lord."

oder verstärkt:

„From top to toe?"
„My lord, from head to foot."

Hamlet aber geht seinen eigenen Gedanken nach. Als Horatio sagt: „It would have much amazed you", antwortet er nur wie geistesabwesend: „Very like, very like . . .", um gleich in seiner Gedankenkette fortzufahren: „Stay'd it long?"

Stärker kann kaum der Dialog durch eine Persönlichkeit bestimmt sein, die selbst monologisch gerichtet ist. Hier steht also im Gegensatz zu Richards beabsichtigtem Dialog der unbeabsichtigte. Er weist hin auf eine zwar monologische Persönlichkeit, die jedoch in der inneren Einsamkeit noch das äußere Wort der Gemeinschaft bestimmt.

Wenn Hamlet nun auch nicht mehr willentlich das Wort im Dialog bestimmt, so ist ihm die Macht des Wortes doch bewußt, und auch er weiß es im Schauspiel zu seinem Zweck zu benutzen. Zwar soll hier nicht sein eigenes Wort im unmittelbaren Du wirken; sondern mittelbar von außen, wie schicksalhaft, läßt Hamlet es in das Leben des Königs eingreifen. Für ihn selbst ist das Erlebnis, das von außen wie eine fremde Macht über den Menschen hereinbricht, das Größte, und durch solch ein Erlebnis, nicht durch das alltägliche Wort des Gesprächs, soll der König gepackt werden.

Es zeigt sich hier also eine ganz neue Art des Spiels mit dem Worte; es ist kein eigentliches Ich-Du-Verhältnis mehr, aber doch noch ein bewußtes Ansprechen des menschlichen Gegenüber auf mittelbare Weise. Man könnte es als Zwischenglied zwischen Monolog und Dialog bezeichnen, wenn man die verschiedenen Möglichkeiten der Wortwirkung betrachtet [11]).

[11]) Wie unwesentlich in diesem Drama schon die äußere Tat und damit der tatengestaltende Dialog ist, das beweist auch die Szene zwischen dem König und Laertes, wo Shakespeare die Gelegenheit zu einem glänzenden Überredungsdialog im Stil der Annaszene ungenutzt läßt und den Hauptteil des Gespräches hinter die Bühne verlegt.

Wenn also die Zahl der Monologe des Hamletdramas sich nicht wesentlich von der in „Richard III." unterscheidet, ja, sogar noch darunter bleibt, so zeigt doch ihre Stellung und Aufgabe in dieser Tragödie, einen wieviel stärker monologischen Charakter dieses Werk hat: der Dialog, das eigentliche Hauptgestaltungsmittel des dramatischen Konflikts, wird geradezu beiseite gedrängt. Trotzdem werden die tiefsten Probleme des Menschen in stärkster dramatischer Gestaltung vorgeführt.

In noch erhöhtem Maße wird diese Kunst im „Lear" durchgeführt. Hier verliert Lear selbst die Herrschaft über das Wort, und nicht allein allen seinen Freunden wird dadurch die Gesprächsmöglichkeit in weitgehendem Maße genommen, — der Narr findet den neuen Weg der Gleichnisrede — sondern neben Lear wird noch ein zweiter Mensch gestellt, der durch die Lage gezwungen ist, auf das Wort als Verständigungsmittel zu verzichten: Edgar.

Wenn aber die Grundbedingung des dramatischen Dialoges so von vornherein begrenzt ist, dann fragt es sich, auf welche Weise sich die Dramatik überhaupt noch am Wort entfalten kann.

„Lear" ist komplizierter als „Richard III." und „Hamlet". Die Betrachtung des Aufbaus zeigt ein äußeres Drama von der Art der Richardtragödie in der Edmundhandlung und ein inneres um Lear. Diese Doppelheit prägt sich auch deutlich im besonderen Wesen von Monolog und Dialog in diesem Drama aus.

Da die Hauptperson von außen gesehen mit keinem Monolog hervortritt, haben wir uns zunächst dem Dialog zuzuwenden und von hier aus in das Drama einzudringen. Gleich die erste Szene bringt das furchtbare Mißverstehen des Wortes: in der Frage an die Töchter bestimmt Lear im Grunde die Antworten voraus, nicht eröffnet er ein wirkliches Gespräch, das in Geben und Nehmen gemeinsam Gedanken und Erlebnisse im Wort gestaltet. Und da Lear eigentlich nur sein Wort und seinen Befehl kennt, so hört er auch nur die äußeren Worte der Antwort, weiß aber nicht, ihren eigentlichen Sinn zu erkennen und ihren Wert abzuwägen.

Schon daraus ergibt sich bereits die Antwort auf die Frage, wie sich die Dramatik hier am Worte erfüllen könne trotz der Unmöglichkeit eines eigentlichen Dialogs: gerade darin liegt die Tragik, das eigentliche Thema dieses Werkes: es ist die Tragödie des menschlichen Wortes im tiefsten Sinn — wenn man das Wort faßt als Inbegriff alles dessen, was die Vielheit und Gespaltenheit innerhalb der menschlichen Welt einerseits zur Einheit zu führen vermag, was anderer-

seits aber auch die letzte Einsamkeit aufdecken kann. Hier tut sich der ganze tiefe Sinn des Gegensatzes von einfacher „Verständigung" und innerem „Verständnis" auf. Die äußere Verständigung hat sehr enge Grenzen, wo nicht das teilnehmende Verständnis hinzukommt, also die rationale Sprache sich mit irrationaler Sinngebung erfüllt.

Als Lear in der ersten Szene schon das Wesen des Gespräches verkennt, das sich am Kräftespiel der Worte erst entfalten will und muß, nicht aber die Antwort vorausbestimmen kann, da stellt er sich bereits selbst außerhalb der Gemeinschaft[12]). Es gibt für ihn nun nur noch den Befehl, und es fragt sich zunächst, ob sich diesem Befehl jemand widersetzt; damit wäre ein dramatischer Konflikt gegeben. Ein solcher Konflikt bricht denn auch unmittelbar nach Cordelias Verstoßung noch einmal im Wortwechsel mit Kent hervor und endet mit der Verbannung dieses letzten Getreuen.

Das aber ist für Lear die letzte Tat aus seiner Herrschermacht heraus. Er hat seine Macht freiwillig hergegeben, und alles weitere Sichwidersetzen gegen seine Befehle ist nun eigentlich wirkungslos und bildet keinen zu lösenden Konflikt im dramatischen Sinne mehr. Wenn nämlich Oswald sich bald darauf Lear widersetzt, so ist der König bereits völlig ohnmächtig, und es stehen sich hier nicht mehr dramatische Gegner gegenüber, bei deren Kampf noch Unsicherheit über den Ausgang bestehen könnte.

Das eigentliche Lear-Drama liegt also nicht mehr in diesem äußeren Gegeneinander, sondern es spielt sich auf einer anderen Ebene ab. Im Gegensatz zu Lears Unverständnis für die Wortkraft als verbindende und trennende, als großartige und fürchterliche Kraft, wird gleich in der ersten Szene gezeigt, wie sich die Töchter die Macht des Wortes in unheilvoller Weise zunutze zu machen wissen. Damit ist bereits eine Brücke geschlagen zum Parallel- und Gegendrama, das in der nächsten Szene mit dem Monolog Edmunds beginnt.

Edmund entwickelt seine Pläne und führt sie durch in vollkommen gleicher Weise wie Richard. Wenn er zu Beginn die Natur anruft, so ist das nur Ausdruck für das Selbstgespräch mit seiner eigenen, naturgegebenen Kraft; sein Selbst bedeutet ihm Natur, eine über dem Selbst stehende Macht kennt er nicht. Wie seine Monologe dem Inhalt

---

12) Bei Richard liegen die Dinge anders. Er bestimmt zwar die endgültige Antwort des Gegners in gewissem Sinn voraus, aber er läßt sie sich doch erst gestalten am eingehenden Zu- und Gegeneinander; er bezieht also die Eigenart des Gegenübers mit in seine Rechnung ein. Lear dagegen kennt gar keine Eigenart des Gegenübers, er kennt nur sein Ich.

und der Form nach ganz denen Richards entsprechen, so ist auch ihre Stellung innerhalb der Edmundhandlung eine auffallend ähnliche. Wie dort beginnt und schließt die Szene mit einem Monolog, und die Tat der Umgarnung des Gegners wird unterbrochen durch einen kleinen triumphierenden Monolog: alle drei weisen hin auf die Tat des Dialogs.

Während also äußerlich diese zwei ersten Szenen sich im Aufbau stark unterscheiden, eben weil die Helden Gegensätze sind, ist doch durch das innere Gesetz des Wortes hier schon ein Band gegeben, das bald beide Handlungen auf das innigste miteinander verknüpfen und einerseits sie einander durchdringen lassen, andererseits sie voneinander abheben wird. Denn die Töchter, die sich gegen ihren Vater verschworen und ihre Waffe, das Wort, schon bereit haben, müssen auf die Seite Edmunds treten, während Gloster, der nicht die Quelle, aus der das Wort kommt, nicht den Menschen, sondern nur das Wort selbst versteht, zu Lear gehört.

Das Edmunddrama wird von nun an bestimmt sein durch den Dialog: einerseits durch die heuchlerischen Dialoge, wie sie auch die Richardtragödie so zahlreich hatte, andererseits durch kurze, zielbewußte Dialoge, die die Handlung weiterführen, wie es in den Gesprächen zwischen Goneril und Oswald, den Schwestern und Edmund geschieht.

Lears wenige alltägliche Dialoge jedoch finden sich nur in Nebenszenen, so Kents Anwerbung und Lears kurzes Gespräch mit einem seiner Ritter; beide liegen vor der Wahnsinnszeit. Nur mit dem Narren hat Lear wirkliche, lange Gespräche, aber sie sind anders als das einfache Gespräch normaler Art, wie es z. B. im „Hamlet" noch häufig ist. Der Narr spricht von Anfang an im Gleichnis mit seinem König und berührt nur so die eigentliche, dem Gespräch offene Schicht Lears. Lied und Spruch sind die Form, in die er vor allem seine Gedanken gießt, eine Form, die sich im „Hamlet" nur in Nebenszenen fand und auf die in ihrer besonderen Bedeutung später noch ausführlich eingegangen werden muß (vgl. u. S. 59 ff.): denn hier hilft die Zweischichtigkeit der Sprache der geistigen Zweischichtigkeit wieder zum Ausdruck.

In den ebenfalls zunächst normalen Dialogen mit Regan und Goneril kommt der Herrscherkonflikt zum Austrag; aber, wie sich bereits zeigte, liegt er nur am Rande des eigentlichen Geschehens und gibt nur den äußeren Anstoß zum inneren Erlebnis, so wie im „Hamlet" der Auftrag des Geistes. Der gewöhnliche menschliche Dialog

liegt also bei Lear an der Peripherie. Um auf die eigentliche Ausdrucksform dieser Hauptperson des Dramas zu kommen, müssen wir wieder wie im „Hamlet" über den Dialog hinausgehen.

In der vierten Szene des ersten Aktes kündet sich zum ersten Mal ein neues Element an: Lear unterbricht sich selbst, er vergißt auf Augenblicke seine Auseinandersetzung mit Goneril, er stößt fürchterliche Flüche aus und ruft alle Mächte der Natur zu Hilfe. Dasselbe wiederholt sich in der vierten Szene des zweiten Aktes im Streit mit Regan. Noch handelt es sich nur um Flüche, noch sind es keine eigentlichen Monologe; aber je weiter diese Flüche ausgesponnen werden und sich vom eigentlichen Gespräch ablösen, desto mehr bekommen sie den Charakter von Monologen.

Am Ende des ersten Aktes steht bereits ein derartiger Monolog, nur wird er im Gegensatz zum üblichen Monolog in Gegenwart anderer gesprochen: ganz bewußt ist die angeredete Macht personifiziert; Lear ist noch nicht irre, aber sein Wesen ruft nach Liebe und Verständnis. Er braucht ein helfendes und teilnehmendes Du und beherrscht doch das wahre Gespräch als Brücke des Menschen zum menschlichen Du nicht.

Hier zeigt sich wieder die innere Tragik: nicht im Konflikt menschlicher Gegenspieler liegt sie, sondern in Lear selbst, der das Menschsein erlebt, aber das W e s e n des Menschseins nicht versteht. Wenn man solche Ausbrüche, die der Stellung nach in den Dialog gehören, dem Wesen nach aber Monologe sind und in dieser Doppelheit die Tragik des menschlichen Problems äußerlich schon kraß zeigen, nicht beachtet, dann geht man am Sinn des „Lear" vorbei.[13])

Im dritten Akt steigert sich die Tragik; hier wird Lear wirklich irr. Und nun bewegt sich Kent, der klare Verstandesmensch, auf den neben Cordelia der größte Teil der normalen Gespräche in der Leargruppe entfällt, neben dem König her — unfähig, auf seine Geistesverfassung einzugehen, nur trostlos teilnehmend und äußerlich helfend, soweit ihm das möglich ist. Eine a n d e r e S p r a c h e muß man mit Lear nun sprechen, und das begreifen der Narr und Edgar, die jetzt wichtiger werden als alle anderen Personen. Tragisch ist es, daß Lear da, wo er Verwandtes zu spüren glaubt, nämlich bei dem sich irr stellenden Edgar, nach menschlicher Gemeinschaft strebt und jetzt, da es für ihn keinen Sinn und kein Gespräch mehr gibt, die

---

[13]) Es gibt daher ein völlig falsches Bild, wenn man (wie Poepperling) in Zahlenübersichten diese Monologe nicht beachtet.

Möglichkeit zum wahren Gespräch gefunden zu haben meint. Nur dazu drängt es ihn, und von dem Elend und von dem Wüten der Elemente um sich her spürt er nichts mehr: „First let me talk with this philosopher" (III 4, 159). In dieser Szene bewegen sich im Grunde lauter Monologe nebeneinander her: Edgars bewußt in Monologform gehaltene Reden und Lears unbewußte. Das „Gespräch" dieser wichtigen Szene besteht aus den einander ablösenden Monologen.

Das geht weit über den dritten Akt des „Hamlet" hinaus. Dort verbergen der König und Hamlet ihre Gefühle bewußt im Monolog; diese Monologe könnten vielleicht noch in Dialoge — etwa mit vertrauten Personen — zurückgeformt werden. Im „Lear" aber offenbart sich in der äußeren Tatsache, daß die Monologe nebeneinander hergehen, der Bruch, der Abgrund, über den keine Brücke des Wortes mehr führt. Dieses Erlebnis letzter Einsamkeit dort, wo Gespräche es nicht mehr zum Ausdruck bringen können, doch noch dramatisch gestaltet zu haben, ist die unvergleichliche Tat Shakespeares. Es spielt sich vor allem ab im zweiten bis vierten Akt. Im ersten und fünften wird es von den äußeren Geschehnissen und Dialogen umrahmt, die den Anstoß gaben und die Folie bildeten zum inneren Drama. Vom vierten Akt an steht alles äußere Geschehen bei Edmund, Goneril und Regan. Auch Edmunds Monologe hören nun fast ganz auf; nur am Anfang des fünften Aktes gibt er noch einmal eine Art Exposition für seine letzten Taten. Sonst aber hören wir nur noch ein Beiseite von Goneril, eigentliche Monologe gibt es nur noch im Leardrama, und zwar fast nur noch Monologe in Gegenwart anderer. So gehen die Monologe Glosters und Edgars nebeneinander her, beide sind ein Abbild der Learmonologe in der hellen Bewußtseinssphäre: es sind Monologe, ebenfalls aus tiefstem Leid gesprochen, aber bei klarem Verstande. Diese Monologe in Gegenwart anderer sind hier fast wichtiger als die einsamen; als Parallele zu Lears Monologen sind auch sie innerster Wesensausdruck des Dramas (s. u. S. 85 f.).

In dem letzten Akt, in dem sich das ganze Drama abrundet, kommt auch Lear zum Gespräch äußerlich zurück. Aber in diesem tief poetischen Gespräch mit Cordelia (V 3, 5 f.) wird nun zuletzt auch der Dialog abgehoben von der Sphäre des gewöhnlichen menschlichen Gesprächs. Dieses Gespräch lebt in einer Einsamkeit, wie sie sonst nur der Monolog ausdrückt: es ist nur für diese zwei Menschen bestimmt, schwingt eigentlich nur zwischen ihnen — aber es hat eine innere Abgeklärtheit, die keine Gegenwart erdgebundener Menschen mehr berühren oder stören kann.

Dieses Entrücken und zugleich Umspannen der Gegenwart, das auf ein zeitloses Sein — eben das ewige Menschsein über Tod und Vergängnis hinaus — weist, erfüllt auch Lears letzten Verzweiflungsausbruch. Dort ist Lear sich äußerlich noch der Anwesenden bewußt, er redet sie nicht nur an, sondern geht sogar zeitweilig noch auf ihre Reden ein; innerlich jedoch ist er ihnen längst entrückt und ist schon allein mit der toten Cordelia jenseits allen Verstehens und Mißverstehens. Seine letzten Worte sind daher auch als Monolog zu nehmen.

So löst sich also schließlich auch der Dialog in den eigentlichen Monolog auf; im Gegensatz dazu führt das Hamletdrama zuletzt wieder zum Dialog zurück.

Es herrscht also im „Lear" der Monolog als die Form dialogischer Sprachgestaltung vor, die am unmittelbarsten zugleich das Alleinsein und das Hinstreben zum menschlichen Du zum Ausdruck zu bringen vermag. Darüber hinaus aber deutet das chorische Schlußwort auf die Gemeinschaft zurück, die — über das Bewußtsein des Menschen (Lear) hinaus — mit ihm und durch ihn besteht und von ihm mitbestimmt und mitgestaltet wird. Diese Gemeinschaft aber ist nicht nur eine Einheit der verschiedenen Rollenträger, sondern sie ist die — fast könnte man sagen „kultische" — Gemeinschaft von Rollenträgern und Zuschauern, die erst das Drama bedingt und ihm — im Gegensatz zu Film oder Revue — lebendige Wirklichkeit gibt.[14]) Dieses Erweitern zu der menschlichen Gemeinschaft schlechthin kommt in den Schlußworten dieses Dramas noch viel stärker zum Ausdruck als selbst im „Hamlet".

Rückblickend aber zeigt sich, wie die Aufgaben des Dialogs sich in mehrfacher Stufenfolge erfüllen und vollenden:

1. Auf der ersten Stufe ist der Dialog nur dienendes Gestaltungsglied ohne hintergründigen Sinn, er ist nichts weiter als rationale Tatsachenmitteilung oder einfache Sachmeinung (Anfang des „Lear"); die Gesprächspartner werden sozusagen zufällig durch den Dialog zusammengeführt. Diesem Dialog zur Seite steht der einfache Zuschauermonolog.

2. Auf der zweiten Stufe steht der von einer Gestalt des Dramas und ihren Absichten richtungbestimmte Dialog, der die sichtbare Tat enthält. Hier kann schon Seelisches hineinspielen (Richard und Anna). Dem entspricht der pläneschmiedende Reflexionsmonolog.

3. Auf einer dritten Stufe stehen Gespräche mit vorwiegendem Stimmungsgehalt. In ihnen wirkt der aus dem Gefühls-

[14]) Vgl. W. Lammers, Dramatische Wirklichkeit. Diss. Kiel 1937.

erlebnis geborene Ausdruck der Gestalten des Dramas (Hamlet—Horatio). Ergänzt wird solch ein Dialog durch den passiven Erlebnismonolog von der Art des „Sein oder Nichtsein".

4. Beide Formen der dritten Stufe können vertieft und verfeinert werden durch den Humor, der Gefaßtheit dem Schicksal gegenüber und klärenden Abstand zu den Dingen in sich schließt, der die Waage zwischen Diesseits und Jenseits hält und in höchster Harmonie die Gefahren der Gegensätze vereint.[15])

5. Von diesem sehr ernsten Humor aus ist es dann kaum noch ein Schritt zur letzten Einheit, in der die Grenzen menschlicher Persönlichkeit und menschlichen Schicksals aufgehoben sind, womonologischer Dialog und dialogischer Monolog ergänzend nebeneinander hergehen und sogar ineinander übergehen (Edgar und Gloster im vierten Akt, Lear und Cordelia im fünften Akt und Lear am Ende des Dramas).

Betrachten wir auf diese Abstufung hin noch einmal die drei Dramen: in allen sind bis auf die vierte sämtliche Stufen zu finden, aber mit merkwürdig verschiedener Akzentgebung. In „Richard III." überwiegen die erste und zweite Stufe durchaus, in „Hamlet" ist die erste Stufe schon weit weniger wichtig, und die zweite Stufe, der beabsichtigte Dialog, hat bereits eine ganz andere Färbung bekommen (hierhin gehört Hamlets simulierter Wahnsinn), viel wichtiger aber wird jetzt die dritte Stufe.

Das gewöhnliche menschliche Gespräch, das sich im allgemeinen in die Stufen eins bis drei einordnet, umfaßt im „Hamlet" mehr die höheren Stufen als im „Richard III.". Im „Lear" verschwindet es fast ganz und macht einer neuen Gesprächsart Platz, zu der man die Narrengespräche rechnen muß, die wohl in die vierte Stufe einzuordnen sind. Diese Stufe fehlt eigentlich in „Richard III." noch völlig, dort gibt es nur äußere Komik, die ein grobes Gegenbild zu Richards Gefühllosigkeit ist. Im „Hamlet" dagegen hat die Komik bereits einen ernsten Hintergrund in der Totengräberszene; diese enthält schon eine zwiefache Schichtung: ein Anklingen des Themas auf anderer Ebene. Daß im „Lear" der Narr, der tiefernste Humorist, eine solche Bedeutung bekommt, das leitet hin zur letzten Stufe. Bis zum dritten Akt führen des Narren Gleichnisreden den König, dann aber schaltet der Narr im dritten Akt aus, und es folgen im vierten

---

[15]) Es hat wohl nie vorher oder nachher einen Dichter gegeben, der dieses Ideal des Engländers: Humor als ethische Lebenshaltung, so dichterisch vollendet zum Ausdruck brachte wie Shakespeare.

Akt noch Monolog-Dialog-Szenen, bis schließlich im fünften Akt Monolog und Dialog nicht mehr zu trennen sind.

In „Richard III." war der monologische Dialog nur so andeutungsweise vorhanden gewesen, daß an eine derartige Entwicklung dort noch nicht zu denken war. Im „Hamlet" aber war im dritten und vierten Akt schon eine Formauflösung von Monolog und Dialog zu ahnen. Im Leardrama führt diese anscheinende Formauflösung wieder zu letzter Formverdichtung und einem die Gesamthaltung in ihrem tiefsten Wesen bezeichnenden Ausdruckswert.

III. Kapitel.

Menschen- und Schicksalsdeutung aus der Sprache.

1. Spannung und Lockerung. — Bild.

Der Aufbau verriet eine vordergründige Stufung der Menschen und Ereignisse und eine auf Hintergründiges hinweisende Mehrschichtigkeit als gestalterisches Grundgesetz der Leartragödie. Diese Schichtung war, von den verschiedensten Blickpunkten aus betrachtet, immer von neuem als die einheit- und sinngebende Gestaltungsgrundlage festzustellen. Auch die Verwendung von Monolog und Dialog in diesem Drama findet darin ihre Erklärung. All dieses bestätigt aber das Urteil, daß der „Lear", wie man immer wieder gesagt hat, weit über die Grenzen der Bühne hinausreicht, bestätigt es nun allerdings nicht als Erklärung und Entschuldigung für eine gestalterische Unvollkommenheit dieser Tragödie, sondern vielmehr als sinnvolle Begründung ihrer künstlerischen Einheitlichkeit und Einzigartigkeit.

Wenn bisher in der Gestaltung des Dramas vor allem das Bestimmtsein durch Hintergründiges aufgezeigt wurde, so sollte diese Tragödie von Anfang an in eine Blickrichtung gerückt werden, aus der heraus sie offenbar gesehen werden muß, wenn sie nicht vom neueren Drama her mit völlig falschen Maßstäben gemessen werden soll.

Andererseits darf natürlich auch nicht übersehen werden, daß mit Shakespeare das neuere Drama beginnt, daß gerade er neben der schicksalsbedingten Hintergründigkeit des Dramas, wie sie vor allem die alte Tragödie bestimmte, das vordergründig Psychologische gestaltet. Shakespeare ist in starkem Maße auch „Realist" und „Psychologe", nur muß beides miteinander gesehen werden: die psychologisch treffende Charakterzeichnung und das, was dahinter als außermenschliche Macht bedingend und bestimmend wirkt.

Nachdem versucht worden ist, die Weite einer das ganze Universum ausschreitenden Weltschau unter Zurückstellung der Frage nach dem Psychologischen an der Gestaltung des Dramas aufzuzeigen, sollen daher in diesem Kapitel an der Sprachgestaltung vor

allem die im Psychologischen wurzelnden Wirkungselemente untersucht werden. Dabei wird in erster Linie darauf zu achten sein, wieweit das Gestaltungsgesetz der Mehrschichtigkeit und Stufung auch hier wirksam ist. Es soll also im folgenden nicht eigentlich eine Stiluntersuchung im üblichen Sinne geleistet werden, sondern es soll die zunächst psychologisch wirksame Ausdrucksgestaltung der Rollenträger erst einmal aufgezeigt und sodann auch wieder als Teil des bisher überpsychologisch begründeten Gestaltungsgesetzes der Mehrschichtigkeit begriffen werden. Dazu ist es notwendig, manche Eigentümlichkeiten, die erst als Gesamtheit diesen einmaligen Ausdruckswert hervorbringen, zusammenzufassen und gemeinsam zu betrachten. Es hätte also hier weniger Sinn, auf dem üblichen Wege stilistischer Untersuchungen die einzelnen Mittel des Sprachbaus: Vers — Prosa, These — Antithese, Vergleich — Bild, Worthäufung — Wortwiederholung — Einzelwort, in getrennten Teilen zu behandeln. Statt der Ausdrucksmittel sollen hier zunächst die Personen mit ihrer Gesamtausdrucksmöglichkeit einander gegenübergestellt werden.

Da für die einzelnen Kunstmittel der Sprachgestaltung bei Shakespeare bereits eine Anzahl wertvoller Arbeiten bestehen, sollen deren Ergebnisse herangezogen und manche dort gemachte Beobachtungen hier eingeordnet werden. Umso klarer können dann am Ende die Folgerungen für das Leardrama gezogen werden. Vor allem zwei Arbeiten werden dabei zugrunde gelegt: Magdalene Klein: Shakespeares dramatisches Formgesetz und: Wolfgang Clemen: Shakespeares Bilder.

M. Klein findet für das schon mehrfach behandelte Verhältnis von Vers und Prosa bei Shakespeare über die Erklärungen von Delius [1]) und Janssen [2]) hinaus eine Gesetzmäßigkeit, die dem Wesen des Dramas wohl noch mehr gerecht wird. Delius hatte die Prosa psychologisch aus der sozialen Rangordnung erklären wollen. Einen Schritt weiter war Janssen gegangen, als er die jeweilige Stimmung der Szenen zur Erklärung ihrer Form untersuchte und die Prosa mit nüchterner Stimmung begründete. Damit kam er einer dramatischen Gesetzlichkeit zwar schon näher, sah sie aber noch zu äußerlich und betrachtete vor allem die einzelne Szene noch zu unabhängig von ihrer Stellung und Aufgabe innerhalb des Gesamtwerks. M. Klein sieht den Wechsel von Vers und Prosa als gesetzliche Bezogenheit, als eine rhythmische Bindung. Ihr Gesetz lautet: „Der im eigenen Sein, im

1) N. Delius, Über Vers und Prosa in Shakespeare's Dramen. Sh. Jb. 5.
2) V. Janssen, Die Prosa in Shaksperes Dramen. Shakspere-Studien I. Straßburg 1897.

Empfinden, Wollen und Handeln gebundene Mensch, der so eine Spannung im Raum bewirkt — sei es zu sich selbst (Monolog), sei es zu anderen Seinspolen —: jeder Mensch überhaupt, der an der dramatischen Sphäre webt, der Sphäre des Geschehens — spricht im Blankvers. Der von der Spannung im Raum gelockerte, der von Gefühl, Willen und Tat entspannte Mensch — sei er gelöst in Scherz, Ernst, Trunkenheit, übergroßer Erregung, Wahnsinn — spricht Prosa." [3])

Wenn auch Janssen schon an einer Stelle sagt, es bedeute „der Blankvers stets Handlung, Fortschritt (Kampf), die Prosa Stillstand, Ruhe (Zuwarten)",[4]) und daraus zwölf Möglichkeiten von Prosasituationen ableitet, so erkennt er zwar äußerlich schon die Art des Wechsels, betont aber noch nicht eigentlich die Notwendigkeit des Rhythmus als Einheit. Wenn also im einzelnen die Deutungen von Delius und Janssen durchaus nicht abzulehnen sind — da sie sich nämlich der größeren Gesetzmäßigkeit einordnen und durch ihre Sondererklärungen oft mehr die Einzelstelle deuten, als es das allgemein formulierte Rhythmus-Gesetz von M. Klein tut — so wird im folgenden doch vor allem mit diesem letztgenannten Gesetz von Spannung und Lockerung zu arbeiten sein. Dabei entsteht die Frage nach Wesen und Bedeutung des Begriffes Lockerung. Für die hier versuchte Deutung des Leardramas genügt nicht die Feststellung: „Nichts drückt das Wesen des Leardramas, das seines Trägers, so eigentümlich aus wie der jähe Wechsel von gebundener und ungebundener Redeform in den Heideszenen, in dem Lears Charakter und Schicksal, der Wahnsinn schlechthin, Übermaß leidvoller Gebundenheit und wohltuender Gelöstheit, Gestalt wurde." [5]) Sondern es muß die weitere Frage gestellt werden: worin besteht die jeweilige Lockerung, was ist ihr Sinn? Wieweit können die einzelnen Rollenträger an der Lockerung teilnehmen, und was hat die Abstufung, sofern eine solche festzustellen ist, zu bedeuten?

Die Frage nach Art und Bedeutung eines solchen erlebnis- und geschehnisbedingten Rhythmus als eines wichtigen dramatischen Wesensgesetzes ist es vor allem, die in einem Werke, das Naturgewalten und naturhafte Elemente im Menschen zur Darstellung kommen läßt, ebenso bedeutungsvoll, wenn nicht gar bedeutungsvoller als die Frage nach dem verstandesgeformten Wort sein muß.[6])

[3]) Klein, Shakespeares dramatisches Formgesetz, a. a. O., S. 29.

[4]) Janssen, a. a. O., S. 3.

[5]) Klein, Form und Aufbau der Tragödien Macbeth, Othello, Lear, Hamlet, a. a. O., S. 85.

[6]) Die 1932 erschienene Dissertation von B. Scherer, „Vers und Prosa bei den

In einer Dichtung, in der die Mehrschichtigkeit als Wirkungsmittel schon bisher immer wieder hervorzuheben war, wird sie sich sicherlich auch in der Sprachgestaltung erkennen lassen. Es wird deshalb in der Einzeluntersuchung vor allem das sprachliche Gestaltungsmittel zu betrachten sein, das wie kein anderes aus dem Gesetz der Mehrschichtigkeit lebt, nämlich das Bild. Es hat im „Lear" zwei deutlich unterscheidbare Wirkungsbereiche. Es wurzelt einerseits in dem Gebiet der ganz im menschlichen Bereich abgegrenzten Verstandeskräfte, andererseits in der Welt des Elementaren, der Naturkräfte, des Außermenschlichen, des „Geschöpflichen" überhaupt.

Bei Betrachtung der Bildsprache werden die genauen Beobachtungen über Shakespeares Bilder, besonders im „Lear", in der Arbeit von Clemen eine Hilfe bieten können, ebenso die verschiedenen Arbeiten von C. Spurgeon [7]). Dabei muß auch hier betont werden, was Clemen einleitend sagt: „Die Betrachtung des Bildergebrauches bei Shakespeare zeigt . . ., daß zunächst die Grenzen eines formalen Typus in seinem Werk nicht fest umrissen sind, und daß die einzelnen Kategorien, die man . . . aufstellt, vielfach ineinander verschwimmen. Dann aber ist die Verwendungsmöglichkeit und infolgedessen auch die innere Funk-

---

jüngeren dramatischen Zeitgenossen Shakespeares", möchte ich nicht unerwähnt lassen. Daß M. Kleins Formgesetz auf die übrigen Dramatiker der elisabethanischen Zeit keinesfalls anzuwenden ist, wird dort sehr deutlich gezeigt. Doch scheint mir die daraus gezogene Schlußfolgerung für Shakespeare nicht unbedingt einleuchtend: „Diese Tatsache, daß die genannte Entwicklung in der Formgebung das ganze elisabethanische Drama durchzieht, und daß unter der großen Zahl von Dichterpersönlichkeiten, die wir näher ins Auge gefaßt haben, nicht eine sich findet, die das Prinzip durchbrochen ... hat, läßt die Einseitigkeit der Betrachtungsweise Frl. Kleins scharf hervortreten. Die neuerungssüchtigsten und revolutionärsten unter den Elisabethanern ... haben in der Anwendung des Wechsels zwischen Vers und Prosa ... sich der Theaterkonvention gefügt — und Shakespeare soll den Wechsel in völlig anderem Sinne ... verwendet haben, Shakespeare, der ... nirgendwo bewußt mit der Tradition gebrochen ... hat ...?" (S. 38). Es ist ja von M. Klein nicht behauptet worden, daß dieses Gestaltungsmittel von Shakespeare bewußt in diesem Sinn verwertet wurde — so wenig wie hier behauptet werden soll, daß das in dieser Untersuchung herausgestellte Gestaltungsgesetz der Mehrschichtigkeit ein dem Dichter bewußtes ist: aber der künstlerische Formwille Shakespeares erhob alles Mechanische zu tieferem Sinn als seine Vorgänger, einem Sinn freilich, den in begrifflicher Deutung der Künstler und vielleicht auch seine zeitgenössischen Beurteiler nicht hätten aussprechen können, der dem Werk aber seine überzeitliche Bedeutung verleiht. — Wohl stimmt inbezug auf M. Kleins Arbeit Kellers Urteil, daß der Begriff „Lockerung" in verschiedenem Sinn verwertet sei. Vielleicht ist es schade, daß M. Klein es nicht noch einmal klar formuliert hat, wie sie sich doch wohl bewußt ist, von verschiedenen Lokkerungsarten zu sprechen. Die vorliegende Untersuchung bemüht sich, diese Verschiedenartigkeit der Lockerungsformen tiefer zu begründen (s. u. S. 50 f.).

[7]) Diese sah ich leider nur in London, bevor ich an diesem Teile arbeitete; in Deutschland wurden sie mir — bis auf den oben (S. 4) zitierten kurzen Aufsatz „Shakespeare's Iterative Imagery" — nicht mehr zugänglich.

tion eines formalen Typus so vielgestaltig und wechselnd, daß einzig und allein der Zusammenhang, in dem das Bild steht, sein Inhalt und sein Wesen an gerade dieser Stelle Auskunft darüber geben kann, was ein formaler Typus nun ‚gerade hier' bedeuten mag." [8])

Aus der Betrachtung des Aufbaus ergab sich eine Dreiteilung der Handlungen oder im engeren Sinne eine Haupthandlung mit Variation und Gegenhandlung. In der Rollenverteilung standen sich wiederum zwei große Gruppen, Edmundgruppe und Leargruppe, gegenüber. Diese wurden in der Betrachtung von Monolog und Dialog noch deutlicher geschieden, dadurch, daß der einen der rationale Dialog hauptsächlich zugewiesen wurde, während der anderen Gruppe vor allem der Monolog und ein ganz neuartiger Dialog wesenseigen erschien. Ebenso können auch in diesem Kapitel die beiden Gruppen einander gegenübergestellt werden. Wie vorher mit dem Dialog begonnen wurde, so soll nun mit der sprachlichen Ausdrucksgestaltung der Edmundgruppe begonnen werden; denn nach allem Bisherigen muß angenommen werden, daß hier ein vom alltäglichen Verstande bestimmter Sprachausdruck vorherrscht, während sich in der in sich schon zweigeteilten Leargruppe eine Stufung ergibt, auf die erst allmählich hingearbeitet werden kann.

2. Die Welt der Edmundhandlung.

Edmunds erster Monolog ist so stark akzentgeladen wie der Richards. Auch dieser Monolog ist „leiblich-seelische Erregung selbst" (s. o. S. 27). So wenig Edmunds Worte jedoch die maßvolle Würde einer konventionellen Standessprache zeigen (Edmund fühlt sich nicht durch die „plague of custom" beengt), so wenig verrät seine Ausdrucksweise doch das drängende Ringen, das aus tieferen Erlebnisschichten kommt. Ihre Dynamik ist durchaus diesseitig; alle Erregung nimmt Edmund doch nie den scharfen Tatsachenblick. Seine Worte zeigen die klare Überschau kühl abwägender Berechnung. Zwar scheint äußerlich der Sprachausdruck geformt von innerlich drängender Erregung: von klar formulierten Sätzen, in welchen er nur nüchterne Tatsachen feststellt, eilt er fort zu immer kürzeren, immer stärker betonten Satzteilen, bis schließlich nur noch einzelne Worte hervorgestoßen werden:

I 2, 2. „. . . Wherefore should I
Stand in the plague of custom, and permit
The curiosity of nations to deprive me,

[8]) Clemen, a. a. O., S. 5 f.

For that I am some twelve or fourteen moonshines
Lag of a brother? Why bastard? Wherefore base? . . ."

Aber schon die anschließende Periode, die zunächst mit dem langen übersichtlichen Satz beginnt und sodann immer erregter zu kleineren Sätzen und Satzteilen drängt, also genau wie die erste Periode bewußt und künstlerisch geformt ist, zeigt deutlich, was hier eigentlich die Worte gestaltet:

I 2, 7. „When my dimensions are as well compact,
My mind as generous, and my shape as true,
As honest madam's issue? Why brand they us
With base? with baseness? bastardy? base, base?"

Diese Satzfolge beweist, daß es sich nur um eine künstliche Erregung handelt. Wäre Edmund wirklich innerlich gepeitscht von seelischen Erlebnissen, so wäre er nicht mehr fähig, lange, klar und bewußt gebaute Perioden zu formen. Wirkliche Erregung zeigen später Glosters Worte (s. u. S. 52), die durch keine klar und schön formulierten langen Sätze unterbrochen werden. Bewußt steigert Edmund sich in die Erregung hinein, um sich gleichsam selbst Schwung und Antrieb für sein längst geplantes, ungeheuerliches Handeln zu geben. Wie er Meister des Handelns, Meister der ihm nur zum Werkzeug dienenden Mitmenschen ist bis kurz vor seinem Untergang, so ist er Meister auch des begrifflichen Wortes, mit dem er in fast rauschhaftem Selbstbewußtsein spielt. Nicht nur weiß er es durch geschickte Steigerung stark hervorzuheben und zu betonen — er versteht darüber hinaus, das Wort ebenso wie die Menschen zu seinem Werkzeug zu benutzen und es für seine Aufgabe zu formen: geschickt dreht und wendet er es so lange hin und her, bis er es aus seinem eigentlichen Bereich, seiner Wertsphäre durch Verächtlichmachung völlig gelöst und ihm eine neue, wertbefreite Sinndeutung gegeben hat. So macht er es nicht nur mit dem ihm selbst zugeordneten Begriff „base", er macht es genau so mit dem Edgar zugehörigen Worte „legitimate":

I 2, 15. „. . . Well, then,
Legitimate Edgar, I must have your land:
Our father's love is to the bastard Edmund
As to the legitimate: fine word, — legitimate!
Well, my legitimate . . .
. . . Edmund the base
Shall top the legitimate . . ."

Damit ist die Legitimität für ihn als bedeutungsloser, leerer Begriff abgesetzt. Edmund beherrscht die verstandesmäßige Welt des

Begriffs, und in dieser Welt wird er tatsächlich über den Bruder siegen. Wie er aber jede Wertsphäre bewußt zerstört, so hat er auch keinen Zugang zu einem Sprachausdruck, der in ihr wurzelt.

Das zeigt sich am deutlichsten in dem völligen Mangel an lebendig-schöpferischen Bildausdrücken und in der Bedeutung, die für ihn der Gebrauch der Prosa hat. Zwei Szenen sollen betrachtet werden, an denen sich der Charakter von Edmunds Sprache in seiner Weite und äußeren Beweglichkeit, wie zugleich in seiner eigentlichen Begrenztheit aufzeigen läßt. Es seien die dem besprochenen Monolog folgende Szene (II, 1), in der Edmund Vater und Bruder zu betrügen weiß, und die erste Szene des zweiten Aktes, die dieses angefangene Spiel zu Ende führt, gewählt.

Wie Edmund im Monolog das Wort aus der es bedingenden Wertsphäre löste, so führt er im darauf folgenden handelnden Dialog den Vater aus der ihm gewohnten, unpersönlichen Hofatmosphäre auf die ihm völlig unbekannte Ebene leichter, persönlicher Plauderei.

Gloster ist in erster Linie Lehnsmann. Er kennt im Grunde nichts anderes als treue Pflichterfüllung seinem Herrn gegenüber. Es ist kein Zufall, daß gerade er immer wieder — in viel stärkerem Maße als der doch auch im Lehnsverhältnis zum König stehende Kent — Dienstformeln im Munde führt („I shall, my liege", „Aye, my good lord", „For him I thank your Grace", „Your Graces are right welcome"). Seine Lebenssphäre ist recht eigentlich die der pflichttreuen, vorschriftsmäßigen Haltung, die im Wort ihren Ausdruck findet in wohlgemessener, würdiger, konventioneller Sprache gleichmäßig betonter Blankverse oder nüchtern unpersönlicher Prosa.[1]) Pflicht und Aufgabe dem Herrn gegenüber geben seinem Leben Sinn, bedingen seine Einordnung in die Spannung einer Lebensgesetzlichkeit. Von sich selbst weiß er noch weniger, als der König um sein Selbst weiß; so kennt er natürlich erst recht nicht wie Edmund eine im Selbst verankerte Seinsgesetzlichkeit.

Dieser Sphäre der Spannung und verantwortlichen Bindung muß Edmund ihn vor allem entziehen, um ihn sich dienstbar machen zu können. Er lockt ihn in die scheinbar unverbindliche Sphäre entspannter persönlicher Prosaunterhaltung. Wie nebenbei läßt er ihn hier den angeblich geplanten Verrat Edgars erfahren. Er nutzt den

[1]) Gleich in der ersten Szene, als er in lockerer Prosa eine Unterhaltung mit Kent führt, ist seine Sprache frei von persönlichem Ausdruck (wenn man nicht etwa das leere Wortspiel dahin rechnen will); sachlicher Bericht ohne Beziehung von Mensch zu Mensch kennzeichnet dieses Gespräch. Und eben aus solcher allgemeinen persönlichen Beziehungslosigkeit entwickelt sich dann die Tragödie, die erst durch tiefstes Leid und Mißverstehen zum Sinn des Menschseins führt.

Augenblick, da Glosters konventionelle, sichere Haltung durch die sich überstürzenden Ereignisse am Hofe bereits erschüttert ist, da Fragen und Nichtbegreifenkönnen ihm bereits Ausrufe des Schreckens entlockt haben:

I 2, 23. „Kent banish'd thus! and France in choler parted!
And the king gone to-night! subscribed his power!
Confined to exhibition! . . ."

Ehe Gloster sich noch über all dieses fassen kann, ehe er eigentlich Stellung nehmen und sich in seiner Haltung damit dem Geschehensverlauf irgendwie sinnvoll wieder zu- oder einordnen kann, zieht ihn Edmund mit seinen Prosaworten vollends in die tatenlose Sphäre eines nicht mehr der persönlichen, tatkräftigen Stellungnahme fähigen und nachprüfenden Zuschauers. Leicht nimmt er in dieser Sphäre vorgetäuschte Untat als unabänderlich gegeben hin.[2])

Die Haltung Glosters, der hilflos dem Geschehen gegenübersteht und bis zu den ihm unbegreiflichen Zeichen der Gestirne hin abergläubisch nach Erklärungen umhertastet, ahmt Edmund nach des Vaters Abgang ironisch nach in dem Monolog, in dem er sich über Glosters Leichtgläubigkeit lustig macht. Dieser Prosamonolog drückt keine Spannung zu irgendwelchen Seinspolen aus, nicht einmal zum eigenen Ich. Diese lächelnde Ironie des zuschauenden Meisters der Intrige, der alle Fäden des Spiels in seiner Hand vereinigt und von sich abhängig weiß, ist aber auch die einzige Art einer persönlichen Lockerung, deren Edmund überhaupt fähig ist. Denn die Prosa der vorangegangenen Szene wie die der ähnlichen folgenden Prosaszene mit Edgar diente nur dem Zweck, andere Menschen aus der gespannten Sphäre der Verantwortung zu locken, um sie desto eher zu beeinflussen: Edmund selbst aber bleibt der aktiv Handelnde trotz des äußeren Scheins der Lockerung.

Eine ganz ähnliche, nur äußere Lockerung zeigt die Prosaszene[3])

[2]) Daß Gloster eine solche Haltung besonders gemäß ist, beweist die Selbstverständlichkeit, mit der er sich in diese Richtung drängen läßt. Daß jedoch auch er die Möglichkeit zu verantwortungsbewußtem Handeln besitzt, so wenig er sie vielleicht bisher in Konflikten zu erproben brauchte, zeigt seine spätere Haltung.

[3]) van Dam meint zwar in dem 1900 erschienenen Buch „William Shakespeare, Prosody and Text", dieser wie auch der erste Auftritt zwischen Kent-Gloster-Edmund seien als Verse zu lesen. Es muß der Einzelforschung über den Blankvers bei Shakespeare überlassen bleiben, diese Frage endgültig zu lösen. Aber selbst, wenn diese Szenen ursprünglich als Versszenen gestaltet waren, so ist ihr Sprachausdruck doch so wenig rhythmisch gespannt, daß mir die folgenden Ausführungen ihrem Wesen nach dennoch zuzutreffen scheinen. Überdies ist offenbar van Dam selbst wieder von dieser These abgekommen, denn in seinem neusten Buch „The Text of Shakespeare's Lear" 1935 gibt er beide Auftritte in Prosa wieder.

zwischen Goneril und Regan (I 1, 286 f.), den beiden Frauen, die in engste Beziehung zu Edmund treten werden. Magdalene Klein zieht diese Szene sowie Edmunds Prosa in ihrer Untersuchung nicht in Betracht, weil diese Reden nach Sievers' Schallanalyse nicht von Shakespeare sein können und sich auch in das Gesetz, nach dem in gelockerten Szenen sowohl dramatische wie auch persönliche Entspannung der Rollenträger für die Prosa notwendig ist, nicht einordnen lassen. Da es mir aber, wie oben bereits angedeutet wurde, nicht so sehr auf die allein dem Dichter Shakespeare mit völliger Sicherheit zugehörigen Worte ankommt wie auf die Einheit des Leardramas, die nach den vorangegangenen Untersuchungen über den Aufbau auch hier gilt, so sollen diese, höchst wahrscheinlich aus einem älteren Leardrama übernommenen Szenen unter dem gleichen Gesichtspunkt betrachtet werden wie alle anderen.[4])

Janssen begründet die Prosa an dieser Stelle mit dem „gänzlichen Mangel an Aktion".[5]) Wäre diese Erklärung einleuchtend, so fiele es nicht schwer, die Szene dem Formgesetz von Spannung und Entspannung einzuordnen. Aber von solchem „gänzlichen Mangel" kann bei einer derartigen planenden Szene doch so wenig gesprochen werden wie bei allen anderen vorbereitenden Reden, zu denen auch Monologe Edmunds und Edgars im Blankvers gehören, für die dann ebenfalls Prosa erwartet werden müßte.

Man kann jedoch bei dieser Szene in gewissem Sinne wohl von „Entspannung" sprechen, allerdings nur dramatischer, nicht persönlicher Lockerung der Rollenträger. Ausdrücklich sei hier noch einmal betont: Lockerung (und Spannung) kommt nicht nur in einer Form im Drama vor. Dramatische und persönliche Lockerung (und Spannung) sind die zwei wichtigsten Erscheinungsweisen, die im folgenden beide beachtet werden sollen. M. Klein scheidet sie nicht ausdrücklich, wie Keller ihr mit Recht vorwirft.[6]) Überall dort, wo es sich um sogenannte „gelockerte Prosa" handelt, muß gefragt werden, in welchem Sinne von Lockerung zu sprechen ist. Neben einer im dramatischen Handlungsablauf als Lockerung zu bezeichnenden Zwischenszene abseits der großen Handlungslinie gibt es die gelegentliche

---

[4]) Nur wo die Einheit und Gesetzmäßigkeit des Ganzen vollkommen zerstört ist — ob ihre Echtheit feststehe oder nicht — möchte ich Szenen um des Kunstwerks willen ausgeschaltet wissen. Im „Lear" kenne ich aber nur eine derartige Szene, IV 3, 13 ff., vgl. darüber auch Janssen, a. a. O., S. 104.

[5]) Janssen, a. a. O., S. 51.

[6]) W. Keller, Rezension von M. Klein, Shakespeares dramatisches Formgesetz. Sh. Jb. 1930, S. 218 f.

persönliche Lockerung des Rollenträgers, der sich der Prosasprache bedient. Vollkommene Lockerung aber ist dort erreicht, wo dramatische und persönliche Lockerung als grundsätzliche menschliche Haltung eins sind, wie vor allem im Narren.

Gegenüber der vorangegangenen Szene der Thronabdankung mit der gespannten Sphäre um Lear steht das Geschehen des Goneril-Regan-Auftritts noch völlig abseits der großen Handlungslinie. Was sich um Lear vollzieht, ist ein innerer Umbruch; was sich hier vollzieht, knüpft nur an die äußeren Gegebenheiten an, es steht weitab vom eigentlichen „Sein" des Learschicksals. Wenn die Schwestern auch später nie dieses Sein begreifen werden, so formen sie es dann doch mit, wie übrigens auch schon in der Abdankungsszene. Und indem sie in solchen Augenblicken mittelbar auf das Schicksal einwirken, werden sie dann — wie es in derartigen Szenen der Gebrauch des Blankverses zum Ausdruck bringt — selbst Teil der eigentlichen Seinssphäre.

Bei Auftritten wie der Dialogszene der Schwestern und Edmunds Überrumpelungsszenen aber zeigt sich deutlich das Wesen einer nur äußeren, noch nicht lebens- und schicksalsbedingten Lockerung.

Die Fortsetzung der Prosaszene zwischen Edmund und Gloster, später Edmund und Edgar, ist in der ersten Szene des zweiten Aktes enthalten. In diesem zweiten Zusammentreffen mit Vater und Bruder muß Edmund sowohl Gloster wie Edgar in der Spannungssphäre (Blankvers) begegnen; während er es dann aber schon wagen kann, in längerer Unterhaltung mit Gloster diesen vollkommen nach seinem Willen zu beeinflussen, sobald Gloster nur einmal die bisherige Sicherheit verloren hat, kann er den Bruder nur durch Schnelligkeit überrumpeln, er läßt ihn kaum zu Worte kommen. Dann sendet er ihn fort, noch ehe Edgar sich fassen kann. Die Ereignisse (Verfolgung, Besetzung der Häfen usw.) werden Edgar, so meint Edmund, selbst wenn er zur Besinnung kommt, des Bruders lügnerische Worte als wahr erscheinen lassen.

Wieviel ernster und auch für Edmund schwieriger und bedeutungsvoller diese Überlistung des Bruders ist als die Täuschung Glosters, zeigt der kleine Monolog Edmunds am Ende dieser Szene. Er ist nicht mehr in Prosa gehalten, sondern im Blankvers, der davon zeugt, wie ernst Edmund sein Handeln nimmt und wie er um sein Ziel ringt.

Nachdem die Frage des großen dramatischen Rhythmus (Spannung—Lockerung) in Betracht gezogen ist, sei auf die

Formung des Wortes in dieser Menschengruppe hingewiesen. Dafür ist neben der Prosaszene vor allem auch die Blankversszene aufschlußreich; mehr noch als im Monolog zeigt sich in diesen Dialogen Edmunds Beweglichkeit und Vielseitigkeit.

Glosters Sprache, die in der ersten Szene des Dramas einen zwar wenig bedeutsamen, aber doch ruhigen, harmonisch fließenden Rhythmus hatte [7]), löst sich in der 2. Szene des 1. Aktes auf in kurze Fragen und Ausrufe, die abgehackt und bestürzt aneinandergereiht sind, nicht wie Edmunds Worte im Monolog in schöner planmäßiger Steigerung zugespitzt: sie sind echter Ausdruck des völlig aus der Bahn geworfenen Menschen, der auf seine Fragen oft gar keine Antwort erwartet, dem alle Ordnung gestört ist. Sie sind insofern noch Lockerung, als sie keine Haltung und ernsthafte Bezogenheit zum Sein ausdrücken, trotzdem aber sind sie schon stark einer gespannten Erlebnisform angenähert. Das kommt zum Ausdruck in den dem Satzbau von Glosters ersten Reden so entgegengesetzten, stark rhythmischen Akzenten und Pausen: I 2, 58. „My son Edgar! | Had he a hand to write this? | a heart and brain to breed it in? | — When came this to you? | who brought it? | . . . O villain, villain! | . . . Unnatural, detested, brutish villain! . . ."

Edmund steht kühl und berechnend daneben. Er versteht es, den Vater völlig in seinem Sinn zu beeinflussen durch anscheinendes Mitfühlen, ein geheuchelt teilnahmsvolles Beraten, das nur dazu dient, seine eigenen Pläne in die Wege zu leiten. Auf eine so erregte Stimmung wie die Glosters muß Ruhe, Beherrschung, Überlegung doppelt wirken: überzeugend einerseits, zu neuer Erregung aufreizend andererseits. So ist Edmunds Rede bewußt durch diese Wirkungsmittel bestimmt:

I 2,85. „If it shall please you to suspend your indignation against my brother till you can derive from him better testimony of his intent, you shall run a certain course; where, if you violently proceed against him . . ."

Völlig anders spricht er bald darauf, als er den Bruder zur Flucht überredet. Jetzt spielt er den Aufgeregten, von den Ereignissen zu größter Unruhe Aufgestörten im Gegensatz zum ruhigen Bruder.

---

[7]) I 1, 3. „It did always seem so to us: but now, in the division of the kingdom, it appears not which of the dukes he values most; for equalities are so weighed, that curiosity in neither can make choice of either's moiety."

Kurze Informationen läßt er wechseln mit Ausrufen und sich überstürzenden Fragen:

II I, 25 „Have you not spoken 'gainst the Duke of Cornwall? | He's coming hither; | now, | i'the night, | i'the haste, |
. . .
I hear my father coming: | pardon me;
. . ."

Wie gespielt diese Erregung ist, zeigen mit übermäßiger Deutlichkeit die zwei monologischen Zeilen zwischen den Auftritten mit Edgar und Gloster. Diese Sätze sind vollkommen ruhig und berechnend:

II 1, 35. „Some blood drawn on me would beget opinion
Of my more fierce endeavour: | I have seen drunkards
Do more than this in sport."

Aber wieder schlägt Edmunds Sprache um, der neuen Situation gemäß, die durch Glosters Anwesenheit gegeben ist. Edmund bemüht sich, eine schauerliche Stimmung hervorzubringen. Nicht auf des Vaters Verstand, auf sein Gefühl will er wirken. Hier zeigt sich zum ersten Mal deutlich neben aller Beweglichkeit die Begrenztheit seines Ausdrucks. In diesem Augenblick wäre nichts eindrucksvoller als Bildsprache. Es sei schon hier gesagt, daß die ganze Edmundwelt Bildsprache fast überhaupt nicht kennt. Ihre rein verstandesmäßige Haltung findet keinen Weg zu dieser Form; erst in der Learwelt wird auch aus dem Reiche des Verstandes eine Bildlichkeit erwachsen (s. u. S. 73 f.). Da Edmund also die Bildkraft nicht kennt, bemüht sich sein Verstand um Worte, die starken Gefühlswert haben sollen: „darkness — mumbling — wicked charms — auspicious — bleed". Nachdem er dadurch die Stimmung genügend vorbereitet hat, läßt er, der Wertverächter, in seinen mit Werten spielenden Worten die rächende und ordnende Gesetzlichkeit der Welt spüren, um so durch listige Mittelbarkeit Gloster in die Anwendung all seiner Machtmittel zur Vernichtung Edgars hineinzutreiben: „revenging gods — parricides — bond between child and father . . ."

Wie Edmund seinen Vater kennt und mit all diesen Mitteln klug bearbeitet, so tun es G o n e r i l und R e g a n in der Abdankungsszene mit Lear. In beiden Fällen weiß der V e r s t a n d um die angreifbarsten Schwächen der Mitmenschen und nutzt sie aus, weil er die andere, die positive menschliche Seite, durch die zum Teil gerade diese Schwächen bedingt sind, entweder nicht erkennt, oder weil er ihre Werte vernichten will.

Es scheint unnötig, auf die weiteren Szenen einzugehen, die durch Menschen von Edmunds, Gonerils oder Regans Art bestimmt sind. Ihr Wesen ist durch das ganze Drama hindurch das gleiche, und folgerichtig bleibt auch die Sprache sich gleich: hart und spröde, zu keiner Auflockerung oder Entwicklung fähig. Edmund behält dieselbe zwischen anscheinender Lockerung und Spannung, zwischen gespielter Erregung und berechnender Ruhe wechselnde Beweglichkeit, die nur äußerlich als glückliche Vereinigung von Maß und Übermaß erscheint, tatsächlich aber nichts ist als die geschmeidige Biegsamkeit des Bösewichts, die auch ein Jago zeigt. Von innerer Beweglichkeit im Reiche der Wertstufen und Erlebnisschichten läßt diese Haltung und ebenso ihr sprachlicher Ausdruck jedoch nichts ahnen. So lernt Edmund auch später nie den schöpferischen Ausdruck der Bildsprache kennen, nirgends gibt es in seiner Sprache ins Irrationale weisende Pausen oder Ausblicke, nirgends Möglichkeiten, die auch nur andeutungsweise einen Weg in andere Schichten eröffnen könnten, wie sie Lears Sprache bereits vor seinem tragischen Erlebnis bei aller Hohlheit prunkvoller Herrscherreden als entfernte Möglichkeit immerhin schon ahnen läßt.

Es bestätigt sich also noch einmal, was sich am Aufbauschema zeigte: das Edmunddrama ist hintergrundlos, nur scheinbar entwickelt es sich einem Höhepunkt entgegen, im Grunde steht es still auf einer Ebene, die, vom Künstler aus gesehen, nur eine diesseitig psychologische Gestaltung fordert.

Dasselbe zeigte die Monolog-Dialoguntersuchung (s. o. S. 36f.): die Edmundhandlung vollzieht sich allein im tatengestaltenden, rationalen Dialog; zum Monolog in seiner tiefsten, im Leardrama erreichten Bedeutung als Ausdruck menschlichen Ringens mit dem Sein, ebenso wie zum gleichnis- und bildgestalteten Dialog ist hier kein Zugang.

Durch die Ausgestaltung dieses hintergrundlosen Gegenspiels bis in letzte Einzelzüge und durch seine auch gestaltlich stark wirksame Selbständigkeit aber wird ein gegensätzlicher Hintergrund gewonnen, auf dem sich nun erst — gerade auch in der Sprachgestaltung — das Wesen der Leartragödie mit ihrer Tiefenstufung und Mehrschichtigkeit in seiner ganzen Größe und Wucht entfalten kann.

Es zeigte sich schon am Aufbau, daß Lear aus einer Welt, in der äußerlich auch Edmund, Goneril und Regan einen Platz haben, hinausgeführt wird durch verschiedene Stufen menschlicher Rangordnung bis hin zum N a r r e n. Dieser Narr gehört keiner Ordnung von üblicher menschlicher Abgrenzung an; ja er muß vielleicht sogar als auf der Grenzlinie des menschlichen Daseins überhaupt stehend vorgestellt werden. Zu ihm bewegt sich der König hin, um mit ihm und den Menschen, die sich ebenfalls aus ihrer eigentlichen Welt in die Narrenwelt begeben, in Sphären zu gelangen, die jenseits des gewöhnlichen menschlichen Bewußtseins liegen.

Es fragt sich also nicht nur: was ist diese andere Welt, und welche Erkenntnis gibt sie dem Menschen: eine Frage, die der erste Teil zu beantworten versuchte; es fragt sich weiter nicht nur, welche äußere Form des Gesprächs sie fordert, wie es der zweite Teil zeigen sollte; sondern es ist jetzt die Frage zu stellen: w e r i s t dieser „Narr", der den Weg dorthin weist, und wer ist er im Zusammenhang des Dramas? Wie kann er, von der Begriffssprache überleitend eine Sprache formen und deuten helfen, die Ausdruck dieser hintergründigen Wirksamkeit ist? D. h. wie füllt sich die vom Psychologischen her geformte menschliche Sprache, die zunächst Mittel zum Verständnis äußeren wie inneren Erlebens ist, mit einem über begrifflich Faßbares hinausweisenden, hintergründigen Sinn?

Der Narr also, der am stärksten von menschlich-materieller Zielsetzung entfernt ist, nicht etwa Edgar, Lear oder Gloster, ist der eigentliche Gegenpol zu Edmund. Seine ganze Haltung dem Leben gegenüber ist eine der Edmundwelt polar entgegengesetzte. Da der Narr dem König Führer wird auf dem Weg aus einer hohlen, täuschenden Welt, in der Goneril und Regan eher am Platze zu sein scheinen als Cordelia, in eine Welt völliger Umkehr aller bisherigen Werte, muß vor allem des Narren Wesen und der Ausdruck dieses Wesens, seine Sprachform, verstanden werden.

Das, was zunächst als das Bezeichnendste für den Narren auffällt, ist die Tatsache, daß er nie im Blankvers spricht. Wohl ließe sich das auch noch von anderen Shakespeareschen Narren sagen, aber bei dem Narren im Leardrama hat das eine ganz besondere Bedeutung, sein Prosagebrauch ist von tieferem Sinn als der irgendeines anderen Narren.

Wie wichtig dieser Narr ist, beweist die Tatsache, daß er bei seinem Herrn bleibt, als alle anderen ihn verlassen; ja selbst, wenn

Kent nicht auf der Bühne ist, in Augenblicken, in denen der engste Seinskreis Lears in äußerster Spannung gestaltet wird, wenn Lear in höchster Einsamkeit schon mit den außermenschlichen Elementen eins zu sein scheint, ist dieser Narr doch noch um ihn, ist er unlöslich verbunden mit Lears Schicksal. Wie könnte er (vgl. Poepperling und andere) in eine Gruppe einbezogen werden, deren Gestalten zeitweise ergänzend und äußerlich entspannend eine Nebenrolle spielen?

Das freilich stimmt: Handeln, Geschehen im Drama ist verdichtet in der Spannungssphäre; man fragt jedoch vergeblich, wo dieser Narr im dramatischen Sinn handelt, wo er in Spannung zu irgendwelchen Seinspolen steht: Des Narren Sinn und Wesen besteht in absoluter, unaufhebbarer Lockerung.

Er kennt tatsächlich keinen äußeren Kampf, keine dramatische Spannung; dennoch ist er nie unbeteiligt, sondern gerade sein Zuschauertum in seiner sinnvollen Lockerung ist Tat. Es ist Tat, mit der er das Schicksal bezwingt, weil er das Schicksal begreift und ihm standhält und seinen Sinn in Worten und Liedern aufklingen läßt. So ist der Narr nie „verwickelt" in die Handlung, aber er ist unmittelbarer Teil der dramatischen Seinssphäre. Wer könnte sich Lear auf der Heide, in der Höhle, in Augenblicken, da sich ihm Lebenswirrnis und -leid in ihrer ganzen Grenzenlosigkeit auftun, vorstellen ohne den Narren?

Die Einordnung in die Spannung des Lebens überhaupt und in die dramatische Handlung insbesondere liegt für den Narren eben in der Tatsache, daß er, der das Problem des Lebens erschaut und für sich überwunden hat, es sich zur Aufgabe gemacht hat, andere zur Erkenntnis des Sinnes wahrer Lockerung zu führen. Das ist die Lebensweisheit des Narren: der Mensch muß verstehen, in alles Handeln Lockerungszeiten einzulegen, bewußt und willig Entspannung hervorzurufen, eine Entspannung aber, die zum Sich-Fassen im höchsten Sinne dem Leben gegenüber wird, von der aus abgeklärte Über-, Rück- und Vorschau möglich ist; kurz, ein Über-den-Dingen-Stehen, das die Dinge in ihren wahren Beziehungen zueinander erkennt.

Der einfache Spaßmacher, der in den Lustspielen oft so sehr am Platze ist, wenn er einem Herrscher in Augenblicken der Ermüdung oder des Ruhens von verantwortungsvoller Arbeit Vergessen durch leichte Scherze ermöglicht, bringt keine wahre Entspannung: bei ihm liegt bewußter Bruch der Sphären vor, Abschluß und Neubeginn des Rhythmus statt einer Fortführung, in der auch die Pause Teil des Ganzen bleibt. Daher ist die lachend ausgesprochene bittere Narren-

wahrheit von ganz anderer Bedeutung als der beziehungslose Scherz der Clowns. Ein reifer Humor, der — frei vom lebengefangenen Ich — von außen auf die Welt blickend, über Welt und Ich lachend die kaum tragbare Wahrheit sehen und aussprechen kann und so verantwortungsvolle Lockerung im Schicksalserlebnis bedeutet, ist Haltung des „Narren" im „Lear".

Diese Weltschau dem König zu vermitteln, dazu hat der Narr in seiner Sprache noch über die Lockerung bedingende Prosa hinaus ganz eigene Ausdrucksmittel. Schon die rhythmische Lockerung, die der Narr als erste Wirkung durch seine Prosasprache hervorruft, löst den Menschen aus der eng persönlichen Seinsgebundenheit und bahnt ihm, sofern er den Wert wirklicher Lockerung versteht (Edmund versteht ihn nicht), den Weg zur Erkenntnis der Sinngesetze des Lebens. Wenn der Narr darüber hinaus im Gleichnis, in Versen und Liedern seine Weisheiten ausspricht, so hebt er damit noch stärker alles ins Allgemeine, Sinnvolle und Gültige und hilft Lear über das untragbare, vernichtende Einzelschicksal hinweg.

Es fällt auf, daß keiner so häufig wie der Narr sich des B i l d e s bedient. Dieses ordnet das einmalige Geschehen bei ihm auch sprachlich in eine Welt ein, in der sich ununterbrochen Ähnliches ereignet, wo alles in sinnvollem Zusammenhang steht, einem Zusammenhang allerdings, der dem Verständnis der Menschen allzu oft verborgen bleibt. Der Narr aber, dessen weisheitsvoller Erkenntnis das ganze Universum und alles Geschehen als Einheit erscheint, sieht die bedeutsame, allgemeine Verwandtschaft im Unbedeutendsten. Deshalb wird für ihn wie für keine andere Gestalt im „Lear" die Gleichnisrede zum Wesensausdruck. Doch sie wird bei ihm über bloßen Wesensausdruck hinaus wichtig für den Geschehensverlauf. Wie klug führend der Narr durch diese Sprachform dem König den Weg zur neuen Erlebenssphäre bahnt, das zeigt in sinnvoller Steigerung gleich die erste Szene, in der der Narr auftritt (I, 4):

Als Lear seinen großen Fehler begangen hat, kann ihn zwar auch der Narr nicht mehr retten; er kann ihn aber noch auf das notwendig daraus folgende Schicksal äußerlich und innerlich vorbereiten, dem König in der Haltung des sinndeutenden Zuschauers Hinweise auf das geben, womit Lear sich nun wird auseinandersetzen müssen. So sind seine bitteren Späße zu verstehen, die bisweilen fälschlich nur als grausames Vergrößern von Lears Wunden gesehen worden sind: hat Lear in Kent den rechtzeitigen Arzt verschmäht (vgl. I 1, 165.), so bleibt dem Narren nun nichts übrig, als ihm bittere Medizin zu reichen.

In seiner an Kent gerichteten Begrüßung spricht der Narr gleich anfangs auch für den König schon deutlich in Gleichnissen aus, welche Stellung in der Welt Lear sich geschaffen hat, und bereitet ihn damit auf die Folgen vor, die Lear nun zu tragen haben wird. Er mahnt ihn dann mit dem Gleichnis des gepeitschten Hundes, der Wahrheit nicht noch einmal aus dem Wege zu gehen. Im Bilde stellt er warnend die beiden Parteien nebeneinander, zwischen denen der König sich zu entscheiden hat: die schmeichlerischen Töchter (Lady the brach) [1]) und sich selbst, den wahrheitsprechenden Narren (the whipped dog):

I 4, 124. „Truth's a dog must to kennel; he must be whipped out, when Lady the brach may stand by the fire and stink."

Erschreckend fast erscheint zunächst die derbe, triviale Alltäglichkeit des Bildes. Sie kann zuerst als Narrengroteske wirken. Ein Blick aber auf die Entwicklung der Bilder des Narren verrät anderes. Je mehr der Narr als Lears Begleiter auch zur lösenden Begleitstimme für Lears Schicksal wird, desto mehr scheinen zwar seine Bilder aus der nüchternen Welt des alltäglichen Menschenverstandes im Gegensatz zur Folge schicksalhaften Geschehens zu stehen. Doch gerade, wie diese „trivialen" Bilder aus der bloßen Nützlichkeitswahrheit in die Weisheit letzter Erkenntnis des Geschehens hineinführen, werden sie zu einer Form, die aus kunstvollster Spannung der Gegensätze lebt. Auf dem Hintergrund ihrer handgreiflichen Konkretheit gerade erscheint die Steigerung ins Überkonkrete und Übermenschliche, die Lears Schicksal erfährt, mit einer sonst vielleicht nirgends erreichten Eindringlichkeit.[2]) Die Teilung der Bildlichkeit in eine verstandesgemäß und eine erlebnismäßig bedingte, die später (s. u. S. 76) versucht werden soll, wird allerdings hier, im wörtlichen Sinne genommen, bedeutungslos. Sie gilt aber vielleicht in einem über-

[1]) Vgl. hierzu auch Anmerkung 2.

[2]) Es ist wichtig zu wissen, welche — heute oft kaum mehr verstandenen — konkreten Vorstellungen der Elisabethaner mit derartigen Redensarten verband. Edmund Blunden gibt in seinem Aufsatz „Shakespeare's Significances" verschiedene Beispiele dafür. So erläutert er die oben zitierte Stelle folgendermaßen: „The persons under the discussion of the Fool and the king are Regan and Goneril. ‚Brache' was a ‚mannerly' Elizabethan term for she-hounds, both canine and human. It is in their prodigious ability with cant terms that the Elizabethan dramatists eclipse all after-comers at the huge game of reporting human nature. It is in working knowledge of those cant terms, which even in their immorality have the genius of a strong and spirited race, and not the second-hand smirking pettiness of more recent impropriety, that the older exponents of Shakespeare, Beaumont and Fletcher, Massinger and the others, have the advantage of the moderns." (Bradby, a. a. O., S. 337). Darüber hinaus wichtig aber sind solche Aussprüche, weil sie abgesehen von der nur zeitgebundenen Bedeutung des „cant term" tiefe und hintergründige Schichten des Dramas berühren und damit zeitlose Bedeutung behalten.

trageneren Sinne. Schicksalserlebnis und verstandesmäßig nüchterne Wahl, allerdings aus der Welt des Konkreten, gehen hier eine unlösliche Verbindung ein. Tatsächlich überkreuzen sich die Dinge (vgl. das Zitat von Clemen o. S. 45 f.). Es ergibt sich aber aus eben dieser Überkreuzung die Wirkung eines im ganzen höchst bedeutsamen Ausdruckswertes.

Der König scheint den Sinn dieses Gleichnisses vom Hund nur allzu gut zu verstehen, er antwortet: „A pestilent gall to me" und kurz darauf „a bitter fool". Aber der Narr hat ihm noch mehr und Grundsätzlicheres zu sagen — Weisheiten, die von Lear früher hätten befolgt werden sollen, die aber auch nun bedeutungsvoll für den König werden, wenn die Erkenntnis seines Schicksals mit ganzer Wucht über ihn hereinbrechen wird. Den König langsam und schonend an diese Erkenntnis heranzuführen, wählt der Narr schließlich die ganz mittelbare Form des Reimsprüchleins, die wie keine andere die lockere Sphäre wahrt und doch Gesetz und Bindung (in Reim und festem Rhythmus) fühlen läßt, damit aber eine sprachlich sichtbar gemachte Allgemeingültigkeit in sich schließt. Zugleich gelockert und doch eindringlich, prägt sich die gebundene Form dem Verständnis leicht ein, ihr schwerer Bedeutungsgehalt dagegen dringt erst allmählich, nicht plötzlich und schmerzhaft verwundend in das Bewußtsein ein. Der Narr hilft Lear, sein Schicksal zu erkennen und ihm gewachsen zu werden. Seiner weisheitsvollen „Schicksalslehre", wie man es fast nennen könnte, dient die schlichteste Form eines Verses, den man einem Kind vorsprechen könnte, um es im Klang erfassen zu lassen, was es dem Sinn nach erst langsam begreifen lernt.

Auch der König faßt zunächst den tiefen Sinn in der leichten Form nicht:

I 4, 131. „Have more than thou showest,
Speak less than thou knowest,
Lend less than thou owest . . ."

mit den zwei letzten Zeilen, die deutlich darauf hinweisen, wie über den Wortsinn hinaus mehr in den Dingen liegt, als Namen und Begriff zu sagen vermögen:

I 4, 139. „And thou shalt have more
Than two tens to a score."

Für solche Weisheit ist der König noch nicht reif; er antwortet: „This is nothing, fool." Der Narr muß also noch einmal zum verstandesmäßigen, bis ins letzte Wort ausdeutbaren Vergleich zurückkehren und von neuem den König zu einem Verständnis der Dinge führen,

die hinter dem Wort liegen. Als der König schließlich begreift und sich über die Bitterkeit dieser Reden beklagt, zeigt ihm der Narr noch deutlicher den Grund für diese Bitterkeit: Lears eigene Taten sind die bitteren Witze, Lear selbst ist der bittere Narr. Wieder kleidet der Narr das in die Form eines Reimversleins, und dieses Mal versteht der König: „Dost thou call me fool, boy?"

Der Narr fährt fort mit dem wortspielerischen Gleichnis von den zwei Kronen. Clemen sagt darüber: „Die Bilder des Narren sind genial in der geistreichen Übertragung von Lears Verhalten in die einfachsten Alltagsgleichnisse der Wirklichkeit; sie bewirken, indem sie Lears Fehler oder sein Nichtsehen der Wirklichkeit in Vergleichen von geradezu überevidenter Triftigkeit zeigen, daß die Spanne zwischen Lears einsamer Verblendung und der Tatsachenwirklichkeit immer größer wird . . . So zeigt der Narr an dem trivialen Gleichnis des Eies (I 4, 173), das Lear durchschnitten habe, um beide Hälften (die beiden Kronen) fortzugeben, wie simpel und entkleidet von allem Glauben und allem Nimbus die Reichsverteilung und der darin liegende Machtverzicht eigentlich sei . . ." [3])

Je ernster und tiefer des Narren Wahrheiten werden, desto mehr müssen sie in eine überpersönliche Sprachgestalt gehoben werden. Es genügt nicht mehr das gesprochene Reimverslein: jetzt flicht der Narr auch noch kleine Lieder mit teilweise gleichnishaftem Inhalt ein. Je stärker die Wahrheit treffen muß, desto leichter, beruhigter und abgerückter erscheint die Form. Keller meint zwar: „Daß der Narr . . . vielfach Lieder singend eingeführt wird und dadurch die Lieder zwischen die Narrenprosa kommen, gehört zur konventionellen Charakteristik des elisabethanischen Dramas."[4]) Aber bei Shakespeare bleibt, besonders in den späten Tragödien, doch selten etwas bloße Konvention. So wird an dieser Stelle gewiß nicht zufällig betont, daß d i e s e m Narren Lieder nichts so Gewohntes, sondern ihm erst jetzt, da der König in dieser leidvollen Situation ist, zur Übung geworden sind: I 4, 185. Lear: „When were you wont to be so full of songs, sirrah?" Fool: „I have used it, nuncle, ever since thou madest thy daughters thy mother . . ."

Die Klänge eines Liedes, das einen allgemeingültigen Inhalt in eine allgemeingültige, nicht auf das Einmalige zugespitzte Form hüllt, üben eine beruhigende, ordnende Wirkung auf den Menschen aus. Jedes Lied im Drama führt ja in irgendeiner Weise vom gegen-

[3]) Clemen, a. a. O., S. 196.

[4]) Keller, Rezension von M. Klein, Shakespeares dramatisches Formgesetz. Sh. Jb. 1930, S. 219.

wärtigen Augenblick ins Abgerückte, Zeitlose. Wenn man davon spricht, daß bei Shakespeare die Lieder dazu da seien, die Stimmung zu verstärken, so ist daran natürlich etwas Wahres, nur ist der Begriff „Stimmung" für die Deutung zu abgelöst von der gesamten Geschehenseinheit, genau wie Shakespeares Prosaszenen durch den Begriff „Stimmung" nicht genügend erklärt sind.

Die Elfenlieder im „Sommernachtstraum" entführen den Zuschauer in die W e l t, nicht nur in die Stimmung des Elfenreichs; die Lieder des Amiens in „Wie es Euch gefällt" geben nicht nur die lichte Waldstimmung wieder, sondern sind Gestaltung der sinnvoll bejahten und in eine Weltgesetzlichkeit eingeordneten Lockerung dieses Waldlebens; Ophelias Lieder deuten auf die jenseits des Verstandes liegende, tiefere Erlebnisschicht; Desdemona, von Ahnungen des Todes beschwert, hebt sich mit dem alten Lied in die allmenschliche Schicksalhaftigkeit; — in „Lear" aber hat eben der Narr (und später auch Edgar) das Wissen um den Sinn solcher loslösenden Einordnung in das allgemeine Menschen- und Weltgesetz, hat das über den Dingen stehende Schauen: auch er gestaltet es im Liede.

In dem Augenblick vor allem, als der König die Ruhe und Gefaßtheit in der Lockerung am meisten braucht, in der von furchtbarster Spannung erfüllten Auseinandersetzung mit Goneril, versucht der Narr, ihn in der Lockerung zu erhalten, freilich immer in bewußter Beziehung zum Augenblick. Denn seine Lockerung soll niemals Flucht, sondern stets Einsicht und Stellungnahme bewirken. Als Goneril kommt, deutet er sogleich mit einem Bild auf ihr Wesen hin und ruft dem König noch einmal die ganze unnatürliche Verkehrung des Verhältnisses zwischen ihm und der Tochter vorbereitend ins Gedächtnis: „Welcher geistreichen Übergänge die bildliche Phantasie des Narren fähig ist, zeigt sich in dem Bild ‚thou hast pared thy wit o'both sides, and left nothing in the middle. Here comes one of the parings' (I, 4, 206). Dieses Bild kreist um denselben Verhalt wie das Bild mit dem Ei, jedoch es ist vieldeutiger und komplizierter. Die Selbstenteignung Lears wird zugleich als eine Selbstenteignung an Verstand gesehen; dies ist wohl die Gedankenverbindung, die man annehmen muß. An beiden Seiten hat Lear so viel abgeschält, daß nichts in der Mitte blieb . . . Die Abgabe von beiden Hälften des Landes . . . war ebenso wie das Abschälen des Verstandes von beiden Seiten, ohne etwas in der Mitte zu lassen. Ist dieses klar, so erklärt sich auch der rasche Übergang zu paring = Schälsel, mit dem Goneril gemeint ist. Goneril ist zugleich die Reichshälfte und zugleich ist durch

sie oder wird durch sie noch Lears Verstand in Stücke gehen."[5]) So erklärt Clemen feinfühlig dieses vieldeutige Gleichnis.

Selbst als Goneril den König schon in die Auseinandersetzung hineingezogen hat, macht der Narr den Versuch, sich mit Gleichnisreden einzumischen und den König auf der Ebene der Lockerung zu erhalten. Aber es nützt nichts mehr, Lear ist jetzt vor einen Kampf gestellt, den er allein ausfechten muß, und so verstummt auch der Narr allmählich.

Der tiefste Sinn der vom bloßen abstrakten Begriff gelösten bildhaften Narrensprache aber offenbart sich erst im dritten Akt, wo der Narr auch sprachlich geradezu sich selbst aufzugeben scheint und völlig aufgeht in Lears Vorstellungswelt und Lears Sprache.

4. „König" Lear.

Lears Schicksal und der ihm entsprechende Sprachausdruck ist einer mehrere Phasen durchlaufenden Entwicklung unterworfen. Gerade die Verdeutlichung der Entwicklung ist von großer Wichtigkeit für die Erkenntnis der Leargestalt. Deshalb muß bei der Untersuchung von Lears Sprache chronologisch vorgegangen werden.

Lear kommt anfangs aus einer Welt, die nur äußere Standesunterschiede kennt. Ihr Sprachausdruck ist im ganzen einheitlich, konventionell bedingt. Die Redeweise Lears und seiner Töchter Goneril und Regan ähnelt sich daher stark, nur kleine Merkmale verraten hinter der würdigen Hofsprache Lears schon ein persönliches Temperament und Formen, die — wenn auch zunächst nur von äußerem Schein — doch von innerer Bedeutung erfüllt werden können, wenn nur eine andere Erlebnisweise dahinter steht.

Gleich die erste Szene ist außerordentlich aufschlußreich. Der würdige, gleichmäßig betonte Blankvers der Eingangsrede Lears zeugt von der stolzen Sicherheit, mit der er in seiner Welt lebt, von dem Bewußtsein, an der rechten Stelle maßgebend zu handeln. Mit der ruhigen, aber selbstbewußten Feststellung in regelmäßig betonter Rede von meist vier betonten Hebungen beginnt der König:

I 1, 37. „Meantime we shall express our darker purpose.
Give me the map there. Know that we have divided
In three our kingdom: and 'tis our fast intent
To shake all cares and business from our age;
Conferring them on younger strengths, while we
Unburthen'd crawl toward death . . ."

[5]) Clemen, a. a. O., S. 196 f.

Höchstens ein auftaktloser Vers erhöht die Eindringlichkeit der königlichen Worte. Kein überbetonter Akzent fällt sonst anfangs heraus. Erst im letzten Satz gefällt sich der König darin, seinen Entschluß noch bildlich zu bekräftigen. Man könnte es für möglich halten, daß das Wort „únburthen'd" in dem stolzen Bewußtsein klug beschlossenen Aufgebens der königlichen Rechte ein wenig stärker betont wird und so Aufmerksamkeit heischend hinführt zu dem in bescheidener Ironie ausgeführten Bilde des „crawl toward death". Dieses erniedrigende Bild, das der König nur aus der Sicherheit eines dieser Vorstellung völlig entgegengesetzten Machtbewußtseins heraus finden kann, erfaßt in tragischer Ironie vorausdeutend schon Lears wirkliches Schicksal. Gerade dieser König, der den Vergleich mit dem Lebensablauf des Tieres so überlegen spielerisch gebraucht, wird später eine wahre Schicksalsgemeinschaft mit den niederen Geschöpfen der Natur kennen lernen. So sehr dieses Bild aber hier von Lear aus gesehen noch bewußter bloßer Redeschmuck ist, so deutet es doch schon auf eine Fähigkeit des Königs hin, die später von größter Bedeutung werden wird: auf die Möglichkeit, in einer Vorstellungs- und Bilderwelt sich auszusprechen, die nun weder bloßes Spiel, noch bloßer Schmuck mehr ist, sondern aus dem erlittenen Schicksal und der wachsenden, zunächst vernichtenden, schließlich klärenden Schicksalseinsicht unmittelbar erlebnishaft erwächst. Wie dieses Schicksal in der elementaren Wucht seines Ablaufs die Grenzen bloß menschlichen Maßes zu sprengen scheint, so wendet sich die Ausdrucksweise von Lears Vorstellungswelt und Sprache hin zur Welt der Elemente, der Natur, des Außermenschlichen. Zuerst jedoch ist das Bild für Lear nur ein selten gebrauchtes, rein schmuckhaftes Sprachmittel.

Die den ersten Reden Lears an höfisch prunkvoller Haltung gleichen Reden Gonerils und Regans — an Hohlheit übertreffen sie die Worte des Vaters — sind bezeichnenderweise fast ohne Bilder, obgleich gerade die Situation des Beteuerns kindlicher Liebe günstig wäre für die Gestaltung gefühlsbetonter oder auch Gefühle vortäuschender Bilder.

Der König, dem selbst das Bild auch noch nicht Erlebnisausdruck geworden ist, läßt sich von solcher Redeweise — das ist bezeichnend — leicht täuschen. Er hat die Antwort bekommen, die er erwartete. Auch seine Antwort ist vom gleichen hohlen Pathos erfüllt, dennoch fühlt man durch die häufigen, die Rede schmückenden Adjektive doch schon lebendige Vorstellungskraft hindurch. Beim Blick auf die Landkarte entwirft Lear sogleich das Bild einer wirklichen Landschaft mit „shadowy forests", „plenteous rivers", „wide-skirted meads". Bei

Lear ist also in der Sprache, so wenig er selbst darum weiß, bereits eine Ausdrucksmöglichkeit angebahnt, die durch das rechte Erlebnis zur vollen Entfaltung gelangen kann; bei Regan und Goneril dagegen gründet alle Ausdrucksmöglichkeit, weit entfernt vom Gefühl, allein im starren, toten Verstande.

Der Lear der Eingangsszene weiß ebensowenig vom eigentlichen Sinn des Worts wie vom Wesen des Wechselgesprächs (s. o. S. 34). Unwissend deckt er selbst einen Abgrund auf durch die Frage an die Töchter: wie aus anderer Welt klingt in die Folge prunkvoller Heuchelreden Cordelias nüchternes „nothing, my lord" und ihr noch einmal wiederholtes ruhiges „nothing". Der stolze Rhythmus der „gemessenen, wohlkadenzierten Hofsprache" [1]) ist auf einmal unterbrochen. Der König versucht zwar anfangs noch, die gemessene Würde zu bewahren und auf Cordelias ihm völlig unverständliche Worte einzugehen: aber nicht wirklich zu erfassen bemüht er sich, sondern zu ändern, eine Antwort, wie er sie sich gedacht hat, doch noch zu bekommen. Erst als ihm ganz klar wird, wie ernst Cordelia ihre Worte meint, als er begreift, daß sie seine Worte sehr wohl verstanden hat, ja, sie sogar aufnimmt und in ihre Wertsphäre umbiegt:

I 1, 108. Lear: „So young, and so untender?"
Cordelia: „So young, my lord, and true."

packt ihn plötzlich maßlose Wut. Er, der es nicht gewohnt ist, daß man sein Wort in antithetischem Willen entwertet, er nimmt nun dieses Wort und schleudert es wie einen Stein zurück:

I 1, 110. „Let it be so; thy truth, then, be thy dower."

Mit einem Schlage ist alle königliche Würde von ihm genommen. Ihr hatte er bisher seine Haltung, seine Sprache äußerlich angepaßt, ohne eine innere harmonische Einheit von Schicksal und persönlichem Wesen daraus gestalten zu können. Nun ist die ihm gemäß erscheinende Ordnung mit Cordelias Antworten plötzlich durchbrochen, der Mensch steht hilflos da, unfähig, die ungeschmückte Wahrheit zu begreifen und zu werten. Als die ihm gewohnte Ordnung zerstört ist, scheint es Lear, als sei das ganze Universum umgestürzt. Er ruft alle Mächte dieses Universums zu Zeugen und Beistand auf, wenn er nun wie ein zürnender Gott schwört:

I 1, 111. „For, by the sacred radiance of the sun,
The mysteries of Hecate, and the night;
By all the operation of the orbs . . ."

[1]) Gundolf, Shakespeare II, S. 280.

Die ganze Hilf- und Maßlosigkeit des aus seiner vermeintlichen Gesetzmäßigkeit aufgestörten Menschen kommt zum Ausdruck in diesem übersteigerten Ausbruch. Noch eben hatte der König sich stolz über alle Geschöpfe erhoben, nun erscheint er selbst nur als ein armseliger, blinder Mensch, der — alle Gewalten der Natur beschwörend — flucht, wo er segnen sollte. Wohl findet er mehrmals auf kurze Augenblicke zur königlich gemessenen Sprache zurück. Doch immer wieder unterbricht er sich selbst mit zornigen Ausrufen. Zum ersten Mal gewinnen jetzt in dieser stark erlebnisbetonten Sprache Vergleich und Bild tiefere Bedeutung. Nicht mehr bespiegelt der König sich selbstgefällig in verstandesmäßig geformter Wortgebung, sondern unabhängig vom Verstande drängen sich ihm in der Erregung die Bilder von außen auf. Der Verstand verweilt nicht mehr bewußt auswählend bei dem gegenwärtig Gegebenen, sondern das vom Schicksal getroffene Gefühl schöpft Bilder und Vergleiche aus einer allebendigen Welt und deckt so die Grenzenlosigkeit des Erlebens auf. Alles urkräftig in Lear Aufbrechende sucht Ausdruck in wildesten Vergleichen:

I 1, 118. „. . . The barbarous Scythian,
Or he that makes his generation messes
To gorge his appetite, shall to my bosom
Be as well neighbour'd, pitied, and relieved,
As thou my sometime daughter."

Es ist bezeichnend, daß Lear bald darauf vom Vergleich geradezu zum Metaphorischen im engeren Sinn übergeht. Nicht mehr steht abmessend das Verglichene nebeneinander, sondern mit gesteigerter Erlebniswucht drängt sich das Bild vom Drachen und seinem Grimme Lear unmittelbar als Ausdruck seiner Gemütsverfassung auf:

I 1, 123. „. . . Peace, Kent!
Come not between the dragon and his wrath."

Lears Sprache scheint völlig verändert. Bilder, Ausrufe, Beschwörungen häufen sich in maßloser Fülle. Nicht mehr verbreitet Lear durch das Wort die Atmosphäre der Würde, der Ehrfurcht um sich, sondern seine tyrannischen Befehle füllen den Raum mit angstvoller Spannung:

I 1, 128. „. . . Call France; who stirs?
Call Burgundy . . ."

Umsonst ist jeder Versuch, in der alten Sprache sich beim König Gehör zu schaffen. Auch Kents Einspruch beantwortet der König mit einem zwar geläufigen, aber nun vom Erlebnis erfüllten Bilde:

I 1, 145. „The bow is bent and drawn, make from the shaft.“
Und Kent muß, wenn überhaupt ein Wortwechsel zwischen ihm und dem König möglich sein soll, im Bilde antworten:

I 1, 146. „Let it fall rather, though the fork invade
The region of my heart.“

und kurz darauf:

I 1, 166. „Kill thy physician, and the fee bestow
Upon the foul disease . . .“

Aber all das ist erst der Beginn. In diesem Augenblick könnte der Narr mit seiner Lebensweisheit der Lockerung noch nicht verstanden werden. Erst nachdem sich Lear an Gonerils Hof der ganze Irrtum seines Handelns langsam offenbart, kann der Narr versuchen, dem Schicksal Lears Deutung und Hilfe zu bringen. Daß das jedoch überhaupt möglich wird, dazu ist erst einmal ein Aufdämmern der veränderten Lage bei Lear nötig. Erst einem Menschen, der die Sicherheit von Macht und Würde des ererbten Königtums verloren hat, kann überhaupt eine Stimme wie die des Narren etwas zu sagen haben. Dieses eben beginnende Erwachen Lears zeigen die zwei Auftritte, die der ersten Szene mit dem Narren vorangehen: Kents Anwerbung und Lears Gespräch mit dem Ritter.

Es ist nicht so, daß der gesunde Lear überhaupt noch nicht zu der gelockerten Prosasphäre hinfindet,[2]) sondern hier schon spricht der noch völlig gesunde und seiner Sinne mächtige König, bereits bevor der Narr auftritt, Prosa. Allerdings verrät dieser Übergang zur Prosa mehr ein betroffenes Innehalten als wirklichen Wechsel der inneren Haltung oder als ernstlichen Übergang in die Welt der Prosalockerung. Es droht in diesem Augenblick eine Krise, die eine neue, freilich ganz andere Spannung als die Spannung selbstbewußter, herrscherlicher Haltung heraufführen wird: eine Spannung, die den ganzen Menschen — nicht nur das vom Verstande bestimmte Handeln — ergreift. Diese drohende Krise wird verschärft durch Oswalds Auftreten: der König verliert zum ersten Mal hier so sehr die Haltung, daß er in maßlos aufwallendem Zorn Oswald eigenhändig ohrfeigt.[3])

---

[2]) Klein, Form und Aufbau der Tragödien Macbeth, Othello, Lear, Hamlet, S. 84: „Er, der von der Würde des Königseins gefüllt ist bis zum Rande, entspannt sich nicht zu andern Menschen herab in loser Unterhaltung. Auch nicht dann, wenn er sein Leid zu ahnen beginnt... Erst der Lear, der am Nichtherrschenkönnen, am Gehorchenmüssen den Verstand verliert, dem Übermaß des Leidens die Sinne verwirrt, schwatzt mit Narren und mit Tollen...“

[3]) Janssen erklärt allerdings diese Szene folgendermaßen: „Daß er (Lear)

Lear ist also wohl bereits eingetreten in die lockere Prosawelt, aber nur wie zufällig; dieses pausierende Innehalten könnte noch ebenso plötzlich aufgehoben werden, wie es eintrat, ohne von entscheidender Wirkung auf die Zukunft zu sein. Auch des Königs Wortgebrauch ist zwar insofern bereits verändert, als er einfacher, schmuckloser, unmittelbarer ist, wie es Prosa als Lockerung im Rhythmus schon mit sich bringt, sonst aber ist noch keine tiefgreifende Veränderung der Sprache eingetreten. Sie hat zwar in ihrer größeren Schlichtheit das Prunkhafte abgestoßen, aber sie hat noch nichts Neues dazugewonnen. Die Sprache ist der natürlichen menschlichen Ausdrucksweise näher gekommen, die Sätze sind kurz und zweckgebunden, die Worte klar, persönlich betont, mehr eingehend auf das menschliche Gegenüber — es ist einer der seltenen kurzen Augenblicke, wo Lear das wirkliche Gespräch findet (s. o. S. 36). Aber all dieses zeigt sich noch in einer für das Ganze unbedeutenden Szene: diese Sprache ist noch nicht eingeordnet in die eigentliche künftige Seinssphäre Lears. Sie würde in dem Schicksalskampf, der Lear bevorsteht, als Ausdrucksform für die Erlebnisstärke und -tiefe der Szenen auf der Heide oder in der Höhle noch nicht genügen: für den hohlen Prunk, den sie verloren hat, ist noch kein erfüllter, sinnvoller Ausdruckswert eingetreten.

Erst im folgenden, in der Auseinandersetzung mit Goneril, entwickelt sich eine ganz neue Sprache in Lears Munde. War er in der ersten Szene durch Cordelias Worte mehr für den Augenblick aufgestört, waren diese Worte für ihn eine Erfahrung gewesen, über die er durch liebevolle Fürsorge der anderen Töchter hätte hinwegkommen können, so tritt jetzt erst die wirkliche Krise, ein tatsächlicher Bruch mit seinem früheren Leben ein. Nicht mehr nur versagt ihm eine Tochter die erwartete Liebesbeteuerung, sondern eine andere verstößt ihn geradezu. Es ist wichtig, daß jetzt der Narr und

mit einem Manne, der sich als Diener anbietet, in Prosa verhandelt, versteht sich von selbst, ganz abgesehen von Kents 'plainness' .... Aber auch Oswalds Frechheit bringt ihn nicht mehr in Wallung als das Kläffen eines ungezogenen Hundes; als solchen betrachtet und behandelt er ihn." (a. a. O., S. 52 f.). Mir scheint, daß bei solcher Begründung manche spätere Blankversszene auch in Prosa gehalten sein müßte. Die Prosa an dieser Stelle ist m. E. daraus zu erklären, daß hier sowohl vom dramatischen Aufbau her gesehen Zwischenspiel innerhalb der großen Handlungslinie, also Entspannung, vorliegt, wie auch Lear selbst in diesem Augenblick aus seiner bisherigen Spannung gelöst ist, ohne noch die neue Spannungshaltung des Kämpfens, Leidens, Sichzurwehrsetzens gefunden zu haben. Zum ersten Mal kommt ihm (wie die Bemerkung zu Kent I, 4, 22: „If thou be as poor for a subject as he for a king" und das Gespräch mit dem Ritter zeigen) seine Machtlosigkeit zum Bewußtsein. — Daß ihn in diesem Gefühl Oswalds Unverschämtheit nicht mehr berühre als das Kläffen eines ungezogenen Hundes, scheint mir daher durchaus nicht einleuchtend.

Kent zu ihm kommen, daß jetzt, da Lear in stärkster Spannung steht, doch bereits — wenn auch von ihm selbst noch kaum empfunden — das Gegengewicht des völlig gelockerten Menschen da ist und hin und wieder schon einwirken kann.

Davor, daß sich diese Spannung schließlich doch im Wahnsinn löst, kann zwar auch der Narr den König nicht mehr retten, aber er kann schon jetzt so stark sich mit des Königs Schicksal verbinden, daß er im Wahnsinn ganz sich ihm zuordnen und seine Last mittragen, damit aber auch wieder ihm im Wahnsinn helfend zur Seite stehen kann.

Vorläufig vermag der Narr nicht mehr, als den König überhaupt auf kurze Zeit in die Lockerung hineinzuziehen. So gelingt es ihm vor der Auseinandersetzung Lears mit Goneril und später mit Regan, die maßlose Erregung des Königs durch Lieder und Sprüche wenigstens zeitweise zu beruhigen (vgl. o. S. 61f.). Hilft der Narr aber Lear zur Ruhe in der Entspannung, so steht der König im Kampf doch allein und muß auch allein Ausdruck suchen für das, was sich dabei in seinem Inneren abspielt. Nicht nur werden seine Worte jetzt, von starken Betonungswerten beschwert, kurz und abgehackt nebeneinandergestellt, sondern die Worte selbst sind ganz neuartig. In seiner völligen Einsamkeit und Hilflosigkeit den gefühllosen Töchtern gegenüber findet Lear den Weg zu Göttern und außermenschlichen Mächten. Hier geschieht es, daß die ersten monologischen Flüche und Götteranrufungen sich in seine Reden einschieben, und daß ihm gegen die eiskalte, hohnvolle Verstandessprache der Töchter sich bildhafte Vorstellungen aufdrängen: nicht mehr kunstvoll rhetorische Formen seiner anfänglichen Sprechweise, sondern erlebnisgefüllte Bilder. Zunächst geschieht das zwar noch in erster Linie im Gleichnis, sehr bald aber schon in unmittelbarer Metaphorik.

Wie tragische Ironie klingt es, wenn Lear zu Beginn dieser Erlebnisstufe sich noch einmal beschwörend auf das beruft, was ihm längst zerbrochen ist: „for, by the marks of sovereignty, knowledge, and reason . . .“ (I 4, 252).

„Sovereignty“, „knowledge“ und „reason“, drei höchste Werte der menschlichen Wertskala — in der Renaissance zumal von besonderer Bedeutung — werden dadurch, daß Lear sie in diesem Zusammenhang ausspricht, ihres ganzen Nimbus entkleidet. Daß er sich in diesem Augenblick auf sie beruft, wirkt wie bitterer Hohn: es geht zwar noch um den Menschen, aber nicht mehr um den von diesen drei Werten erhobenen Menschen, sondern um den Men-

schen als armseliges „thing itself", das gerade der Wahnsinnige erkennt.

Damit, daß für Lear diese drei Grundpfeiler seines Lebens einstürzen, beginnt das Chaos: „darkness and devils". Es erscheint seiner Phantasie visionsartig die rasende Vernichtungswut der ganzen niedrigen und gierigen Geschöpfwelt der Natur. Nicht zu einer aus entsagendem Nachdenken erwachsenen Einsicht wie Gloster, sondern zu unmittelbar erlebnisbedingtem Erkennen wird Lear geführt. Er ist im Grunde der Mensch, den Gloster meint, wenn er die Götter beschwört:

IV 1, 69. „. . . heavens, deal so still!
Let the superfluous and lust-dieted man,
That slaves your ordinance, that will not see
Because he doth not feel, feel your power quickly."

Gerade diese, nicht dem Nachdenken, sondern dem Gefühlserlebnis unmittelbar und fast elementar entwachsende Erkenntnis Lears spiegelt seine Bildsprache. Schon gleich zu Beginn seiner Schicksalswendung, in der Auseinandersetzung mit Goneril, kommen Lear die ersten Bilder für das, was ihn bis in den Wahnsinn treiben wird: die Vertierung des Menschen und menschlicher Eigenschaften:

I 4, 281. „Ingratitude, thou marble-hearted fiend,
More hideous when thou show'st thee in a child
Than the sea-monster!"

I 4, 284. „Detested kite!"; I 4, 330. „Thy wolvish visage."

Schon hier nimmt er das Erlebnis raubgieriger Vernichtung, das allen Menschen seines Kreises mehr und mehr zum Bewußtsein kommen wird, voraus in Vergleich und Metapher. Albanien, der „Sprecher" der Tragödie, wird es später formulieren in dem schauerlichen Gleichnis:

IV 2, 49. „Humanity must perforce prey on itself,
Like monsters of the deep."

Grundsätzlich sei an dieser Stelle auf die Bedeutung der Tierbilder im „Lear" eingegangen. Sie durchziehen die Tragödie in einer so übergroßen Vielzahl und Vielseitigkeit und sind so durchgehend allen Personen des Lear-Glosterdramas eigen, daß sie immer wieder hervorgehoben und verschieden gedeutet worden sind. Am einleuchtendsten teilt Clemen die verschiedenartigen Tiervorstellungen in Gruppen ein, die Ausdruck sind für die Erlebnisweise und das Wesen

der einzelnen Personen. Seine Darlegungen [4]) seien hier nur kurz angedeutet:

Am deutlichsten zieht sich das Raubtiermotiv durch das ganze Drama. Anfangs zeigt es sich in engster Verbindung mit der Vorstellung von der Undankbarkeit und dadurch mit Namen und Verhalten der Töchter Regan und Goneril. Im Verlauf des Stückes aber wandelt es sich zu dem allgemeinen Motiv, daß die ganze Menschheit zu Raubtieren geworden ist. Im dritten Akt greift Lear selbst, „um seinen Zustand sich zu deuten, bezeichnenderweise zu einem Raubtiergleichnis, welches sehr stark dieses Zu-den-Raubtieren-Getriebenwerden des greisen Königs zum Ausdruck bringt:

Thou'ldst shun a bear;
But if thy flight lay toward the raging sea,
Thou'ldst meet the bear i' the mouth. III 4,9." [5])

Daneben aber spielen auch andere Tiervorstellungen eine wichtige Rolle. Es ist ein Unterschied zu machen „zwischen den niedrigen und widrigen Tierbildern, wie sie besonders aus dem Munde Edgars und des Narren kommen, und den höheren Tieren, die den Wald bevölkern: Wolf, Löwe, Bär usw." [6]), die jetzt wiederum zum Gegenbild des Raubtierhaften, Falschen der Töchter werden.

Die Bilder des Narren dienen dazu, „das Herabgesunkensein des Menschen auf oder unter die Stufe des Tieres darzustellen. Daß er überhaupt am liebsten in seinen Gleichnissen zu Tieren greift, . . . bringt meist jene Absicht zum Ausdruck, am elementaren, tierischen Dasein zu zeigen, wie es dort immer noch richtiger zugeht als bei den unklugen Menschen." [7]) Wieder kommt die so bezeichnende Ausdrucksweise des Narren zur Wirkung, die weise Lebenserkenntnis unter konkret-nüchterner Form verbirgt (vgl. o. S. 58).

Edgars Tierbilder, die erfüllt sind von den Vorstellungen des niedrigen Gewürms, stärken das Bild der jammervollen Vertiertheit, in der er erscheinen möchte. In ihm trifft der ausgestoßene König zugleich „die unterste und schlimmste Möglichkeit eines solchen Preisgegebenseins" [8]), und doch wird dadurch auch in ihm die Erkenntnis angeregt vom Menschen, der frei von allem Prunk und allen verstandesgesetzten Werten nur Kreatur ist. Erst aus diesem Wissen um

---

[4]) Vgl. hierzu Clemen, a. a. O., S. 199 ff. u. 204 ff.
[5]) ebd., S. 205.
[6]) ebd., S. 205.
[7]) ebd., S. 207.
[8]) ebd., S. 206.

die kreatürliche Gebundenheit und Unfreiheit kann die höhere, geistige Freiheit, die „gelockerte Haltung schlechthin" geschöpft werden. Wieder ist Gloster es, der diese Erkenntnis — auch im Tiergleichnis — begrifflich formuliert:

IV 1, 38. „As flies to wanton boys, are we to the gods,
They kill us for their sport."

Lear formuliert es nicht begrifflich, aber die gewonnene Reife spiegelt das Gleichnis vom zwar gefangenen, aber im Käfig singenden Vogel: über das gelassene Hinnehmen der äußeren Gefangenschaft hinaus ist hier die Gefangenschaft des Lebens im Kreatürlichen überwunden — selbst wenn im letzten Kampf die Vorstellungen nur-niedriger Kreatürlichkeit Lear noch einmal bedrängen, bevor er ganz erlöst wird vom „rack of this tough world".

Aber die Steigerung des Ausdruckswertes dieser Tierbilder vollzieht sich erst allmählich. So sehr zu dem ersten Erlebnis der Vernichtung für Lear schon die Vorstellung raubgieriger Tiere gehört, so überwiegen anfangs doch noch die beschwörenden Anrufe an höhere Mächte. Bald ruft Lear flehend die gerechten Götter, bald — die ganze Welt verfluchend — alle dunklen, elementaren Gewalten an. Aber er bemüht sich auch immer wieder, sich selbst zu beruhigen in Augenblicken der aufdämmernden Erkenntnis, daß diese seelische Aufwühlung zum Wahnsinn führen muß. Freilich geht Lear noch nicht den einzig sinnvollen Weg, den der Narr, Edgar, Kent und Gloster gehen: den Weg ruhigen Sichfügens in das auferlegte Schicksal. Lear will sich noch beruhigen, indem er das Gegebene einfach nicht glaubt, es umdeutet, bis ihm schließlich die Wahrheit nur umso grausamer offenbar wird.

Die Szene mit Goneril und Regan vor dem Schloß ist ein ununterbrochenes Auf und Ab von Zärtlichkeit und Verzweiflung, Fluchen und Bitten, Anrufen von Menschen und Göttern:

II 4, 164. „All the stored vengeances of heaven fall
On her (Gon.'s) ingrateful top! . . ."

II 4, 221. (Zu Gon.) „I prithee, daughter, do not make me mad:
. . .
I do not bid the thunder-bearer shoot,
Nor tell tales of thee to high-judging Jove."

II 4, 192. „. . . O heavens,
If you do love old men, if your sweet sway
Allow obedience . . .
. . . send down, and take my part!"

II 4, 274. „You heavens, give me that patience, patience I need!
You see me here, you gods, a poor old man . . .“

Aber immer seltener ruft Lear dann die Götter an; die ihn nicht erhören, immer mehr wendet er sich an die Elemente, die Sturmgewalten, und immer mehr identifiziert er sich selbst mit den elementaren Mächten, die ihm rächen helfen sollen:

II 4, 283. „. . . I will do such things, —
. . . they shall be (my deeds!)
The terrors of the earth.“

bis er im dritten Akt schließlich völlig aufgeht in diesen Elementen. Sie sind jetzt allein seine Gesprächspartner. All das, was in grausigstem Auf und Ab in der Auseinandersetzung mit Regan sich eben in seinem Inneren abspielte, wiederholt sich ihm nun sichtbar und greifbar im Toben des Sturmes. Seine Sprache wird ganz Teil des Rhythmus und der Klänge der Elemente. Seine Worte sind beeinflußt von den Lauten der erregten Natur. Das Rollen des Donners und das Zischen der Wasserströme klingen durch die vielen r- und Zischlaute seiner Worte hindurch, ebenso wie das Sausen des Windes in den s-Lauten und das ganze finstere Treiben der Sturmnacht in den vielen dunklen Vokalen auftönen:

III 2, 1. „Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!
You cataracts and hurricanoes, spout
Till you have drench'd our steeples, drown'd the cocks!
You sulphurous and thought-executing fires,
Vaunt-couriers to oak-cleaving thunderbolts,
Singe my white head! And thou, all-shaking thunder,
Smite flat the thick rotundity o' the world!
Crack nature's moulds, all germens spill at once,
That make ingrateful man! . . .
Rumble thy bellyful! Spit, fire! spout, rain!
Nor rain, wind, thunder, fire, are my daughters . . .“ [9])

Von dieser bildgefüllten Wortfolge, diesem „stärksten Beispiel zusammengeballter bildlicher Phantasie, das wir in den späteren Stücken Shakespeares überhaupt finden“, sagt Clemen: „Von der inneren Entwicklung Lears her gesehen, soweit sie sich in Bildern kundtat, bedeutet diese Bilderreihe den Höhepunkt der unmittel-

[9]) Wie stark rhythmisch diese Szenen erlebt werden müssen, brachte eine Londoner Inszenierung des „Lear“ (Saddler's Wells, 1936) zum Ausdruck. Sie stellte Lear hoch aufragend gegen den Horizont, an dem die Wolken vorbeifegten, und ließ den König sich im selben Rhythmus bewegen, biegen und recken wie die sturmgepeitschten Wolken.

baren Beziehung Lears zu den Elementarmächten, die in dieser Szene nun als Wirklichkeiten um ihn sind, während sie bisher nur vorgestellt existierten. Daß Lear von nun an fast nur noch in Bildern redet, ist eben ein Zeichen dafür, daß die menschliche Bindung ihm verloren gegangen ist, er spricht von nun an kaum noch zu Menschen [abgesehen vom Ende]."[10])

Aber an diesem Höhepunkt des Sichhinwendens zu den Elementen versagen Lear die Kräfte; plötzlich empfindet er die Elemente nur noch als grausame Mächte, die sich mit dem verbrecherischen Menschen verbünden. Nachdem sich Lear zuerst von den Menschen gelöst hat, beginnt er, sich nun auch mehr und mehr von den außermenschlichen Mächten zu lösen. Immer wehrloser, immer einsamer wird der Mensch Lear. Und in dieser Einsamkeit findet nun der Narr noch einmal den Weg zu ihm und beruhigt den vom Schicksal Getriebenen wieder mit einem Liede. Der König wird auf einmal still und willig wie ein Kind:

III 2, 37. „No, I will be the pattern of all patience;
I will say nothing."

Aber der Narr ist nicht der einzige Mensch, der jetzt wichtig für den König wird und ihm zu helfen vermag. Mit erstaunlicher Vielseitigkeit der Gestaltung in verschiedenen Menschen hebt sich von dem Hintergrund der begrenzten, einseitigen Edmundwelt des toten Verstandes und Begriffes die Welt des Erlebnisses und der Schau um Lear ab. Auf immer neue Weise wird der Gegensatz zur Edmundwelt in den verschiedenen Gestalten der Leargruppe, in dem Narren, in Edgar, Kent und Gloster wirksam.

Wie die Edmundwelt im Grunde nur den rationalen Dialog kennt, der höchstens durch den aktiven Monolog ergänzt wird, und wie diesem in der Learwelt eine Mannigfaltigkeit dialogischer und monologischer Möglichkeiten gegenüberstand, so zeigt auch die mehr auf Einzelheiten der Sprachgestaltung ausgehende Betrachtung, daß das Learschicksal sich gegenüber dem starren und einseitig gebundenen Edmundschicksal in vielfältiger Erlebnis- und Ausdrucksweise verschiedenster Menschen spiegelt.

5. Der wahnsinnige Lear und seine Begleiter.

Nicht nur zu Verständnis und Ausdruck des Neuen muß Lear überhaupt erst einen Zugang finden, zu dem der Narr und später

[10]) Clemen, a. a. O., S. 202.

auch Edgar ihm verhelfen können — auch mit der Welt des Begriffes und der verstandesmäßigen Vernunft muß er sich auseinandersetzen. Er muß zunächst aus ihr überhaupt erst einmal herausfinden und vor ihr in Sicherheit gebracht werden, dann aber muß ihm schließlich auch der Weg zu ihr zurück wieder geebnet werden: hier liegt die Aufgabe Kents. Ist der Narr Inbegriff aller sinnvollen Lockerung, so ist Kent die dem Narren entsprechende, ins Wertvolle gewendete Kraft aus der Spannungssphäre. In seiner Haltung zeigt sich, wie auch die Gabe des Verstandes, die in der Edmundwelt nur zerstörend wirkt, eine werthafte Bedeutung erhalten kann. Dem intrigenspinnenden, listenreichen kalten Verstand der Edmundwelt steht in Kent die schlichte Vernunft des warmherzigen, sich und anderen treuen Menschen gegenüber, die schließlich in größter Selbstverständlichkeit das Wesentlichste erkennt und erwirkt (vgl. u. S. 79 ff.).

Wie klar und vernunftgemäß Kent denkt, beweist seine Sprache schon in der ersten Szene. Zwar versteht er, gleich zu Beginn, als sich des Königs Sprache ändert und Lear im Bilde spricht, ihm auf derselben Ebene mit einem Bilde zu begegnen: von Anfang an wird er bis in den Bezirk der Sprache hinein als der treue Gefolgsmann und Diener seines Königs dargestellt. Aber das ist nicht der ihm wirklich gemäße Ausdruck: wo er erregt und stark betont spricht, hat er nicht eigentlich die lebendig-anschauliche, sondern die im abstrakten Denken wurzelnde Metapher der Personifikation von Begriffen zur Hand:

I 1, 149. „Think'st thou that *duty* shall have dread to speak,
When *power* to *flattery* bows? To *plainness honour's* bound,
When *majesty* stoops to *folly* . . ."

oder bei seinem Abgang:

I 1, 183. „. . . Sith thus thou wilt appear,
Freedom lives hence, and *banishment* is here."

Es ist eine Ausdrucksform, die dort wirksam wird, wo das Denken stark in Tätigkeit tritt, wo der Verstand klug sichtend seine Folgerungen zieht. Darüber hinaus aber liegt in einer solchen Behandlung des Wortes für Shakespeare mehr. Eine Betrachtung und Vergleichung des gesamten Shakespeareschen Dramenwerks zeigt deutlich, daß gewisse Wertbegriffe sich durch alle oder mehrere seiner Dramen hindurchziehen in immer gleichem oder auch in abgewandeltem Bedeutungsgehalt. Gerade solche abstrakte Wertbegriffe bekommen häufig dadurch eine besondere und einmalige oder auch ge-

rade über das Einmalige hinausgehende allgemeingültige Bedeutung, daß sie personifiziert werden. Sie erhalten dadurch ein im formalen Sinn dem Allegorischen angenähertes, im inhaltlichen Sinn mitunter fast zur Dämonie gesteigertes Eigenleben. Wo derartige Personifikationen im Grunde abstrakter Begriffsvorstellungen sich finden, kann man oft geradezu das eigentliche T h e m a der Dramen vermuten.

In der Leartragödie aber erfährt die Verwendung dieses sprachlichen Ausdrucksmittels des deutenden Dichters eine merkwürdige Verknüpfung mit anderen, gleichgearteten Gestaltungsmöglichkeiten. Es ist recht bezeichnend, an welchen Stellen in diesem Drama eine solche Ausdrucksgestaltung sichtbar wird.

Anfangs hat Lear selbst im stolzen Kraftgefühl seiner Macht diese Sprachform der Personifikation von eigentlich abstrakten Begriffen. Als des Königs Selbstbewußtsein zuerst durch Cordelia erschüttert ist und er durch sein hartes Urteil über sie die Selbstsicherheit wiederzufinden sucht, braucht er einen solchen personifizierenden Ausdruck:

I 1, 131. „Let *pride*, which she calls *plainness*, marry her."

Später, als er mit seiner Sprache in die Welt des Außermenschlichen, des Kreatürlichen und Elementaren hinübergreift, kennt er nur noch erlebte, anschauliche Bildlichkeit. Hier dagegen ist es ihm noch gegeben — freilich, ohne daß er selbst darum weiß — in verstandesmäßiger Personifikation zweier Wertbegriffe das Thema dieser ersten Auseinandersetzung — wie man mit einer gewissen Überspitzung doch wohl sagen muß — anklingen zu lassen, nämlich: p r i d e - p l a i n n e s s.

Dieser erste dramatische Zwiespalt findet sein Ende in dem Kampf mit den zwei anderen Töchtern: bevor Lear noch zu Regan kommt, wird er von ihr beleidigt, dadurch, daß sein Bote Kent um seiner „plainness" willen verhöhnt und gestraft wird. Damit aber ist die Entscheidung getroffen: Lear, der noch kurz zuvor plainness als Unwert mit pride gleichsetzte, steht jetzt wirklichem pride gegenüber, selbst auf der Seite der plainness.

Auf dem Grunde der plainness aber beginnt jetzt die eigentliche Auseinandersetzung, die — bezeichnenderweise — für Lear und die Menschen seiner Umgebung zu tief greift, um noch auf diesem verstandesmäßigen Wege ausgesprochen zu werden: nicht nur Lear selbst, sondern auch Kent, der doch nie die klare Einsicht des Verstandes verliert, lernt durch des Königs Schicksal mehr schauen als denken und braucht später keine Personifikationen abstrakter Wertvorstellungen mehr. Wohl dagegen bedient Goneril sich ihrer einmal, und zwar

bezeichnenderweise in dem Augenblick, als sie bewußt überlegend mit geißelnden Worten den Vater treffen will:

II 4, 199. „All's not offence that *indescretion* finds
And *dotage* terms so."

Erst gegen Ende des Dramas aber wird diese begrifflich abstrakte Ausdrucksweise wieder von zwei Gestalten aufgegriffen, und zwar gerade von den Menschen, denen sie anfangs völlig fern lag: Edgar und vor allem Gloster. Gerade sie haben ja anfangs zu wenig nachgedacht über den Lauf der Welt, zu wenig Echtes von Unechtem geschieden und sind dadurch in ihr großes Leid verstrickt worden. Gloster vor allem, der alles Unerklärliche einfach auf der Ebene des Aberglaubens zu lösen suchte, kommt jetzt zur Erkenntnis einer sinnvollen, gesetzmäßigen Ordnung.

So ähnlich Lears und Glosters Schicksal sich in vielem sind, so liegt doch gerade hier der entscheidende Unterschied: Gloster lernt sehen, Lear verstehen. Gloster verliert sein Augenlicht und kommt zu einer neuen, geistigen Schau („I stumbled when I saw" ..., aber jetzt: „I see it [the world] feelingly"); Lear verliert den Verstand und kommt zu einem jenseits des Verstandes liegenden Verständnis, das sich nicht mehr begrifflich aussprechen wird, sondern das sich in seinem Sein selbst offenbart. Beider Erkenntnis ist zuletzt natürlich eine, aber vom Dichter her wird sie doppelt gestaltet: auf der begrifflichen und auf der überbegrifflichen Ebene.

So findet Gloster, findet zum Teil auch Edgar, dem am Schicksal des Vaters und des Königs die letzten Einsichten aufgehen, zur Begriffssprache zurück. Und nur in dieser Begriffssprache werden auf der Ebene der Glosterhandlung die Erkenntnisse über Mensch und Schicksal ausgesprochen, die zwar den Sinn des ganzen Dramas ausmachen, die aber in der Erlebniswucht der eigentlichen Learhandlung sich der Begrenzung durch das begriffliche Wort entziehen.

Zeichen dieser begrifflichen Ausdrucksweise wird hier vor allem wieder die Form der vom begrifflich Abstrakten ausgehenden Personifikation. Diese Form steht der aus dem Anschaulichen, Erlebten hervorwachsenden, im eigentlichen Sinn anschaulich bildhaften Metapher gegenüber, die in die Welt des Symbolischen hineinführen kann. Diese zweite Art, die eigentliche Ausdrucksform der Learwelt, war oben bereits mehrfach aufzuweisen.

Man könnte mit einer gewissen begrifflichen Vereinseitigung diese beiden bildlichen Ausdrucksweisen als Verstandesmetapher und Erlebnismetapher einander gegenüberstellen. Wenigstens

läßt sich mit dieser Zweiteilung die so eigentümlich voneinander abweichende und sich überkreuzende Bildlichkeit im Leardrama sichtbar machen.

Während die Bildkraft von Lears Sprache im dritten Akt ihren Höhepunkt erreicht, wird die Sprache im vierten Akt — dem Akt, in dem das Schicksal Glosters sich erfüllt — vor allem bestimmt durch die bildliche Ausdrucksweise Glosters und Edgars:

IV 1, 40. Gl.: „Bad is the trade that must play *fool* to *sorrow*."

IV 6, 61. Gl.: „Is *wretchedness* deprived that benefit,
To end itself by death? 'Twas yet some comfort,
When *misery* could beguile the tyrant's rage,
And frustrate his proud will . . ."

IV 6, 75. Gl.: „. . . henceforth I'll bear
Affliction till it do cry out itself . . ."

Wieder ist es eine Gestaltung des Themas: sorrow — wretchedness — misery — affliction als absolute Mächte stehen jetzt im Vordergrund und sollen in ihrem tiefsten Sinn und Wesen gedeutet und zuletzt anerkannt werden.

Während anfangs Werte in den Blickpunkt gerückt werden, die der Mensch als Eigenschaft sich aneignen oder als Zustand besitzen kann

pride — plainness
indiscretion — dotage
duty — power — flattery
plainness — honour
majesty — folly,

treten gegen Ende des Dramas Werte in den Vordergrund, die das Schicksal des Menschen bestimmen, die aber nicht eigentlich dem menschlichen Willen, sie zu besitzen oder sich davon zu befreien, unterliegen:

sorrow — wretchedness — misery — affliction.

Aber diese Erhebung von Wert- und Erlebnisvorstellungen zu konkreten Mächten ist — und das ist das Entscheidende für die Leartragödie — hier nur e i n e Form der dichterischen Sinndeutung. Sie ist wohl auch da, aber über sie hinaus führt die nicht mehr nur begriffliche Deutung, die in der Bildsprache Lears selbst beschlossen liegt (vgl. o. S. 69 f.). Ja, Gloster selbst kann in dieser begrifflichen Bildsprache nur deshalb Erkenntnisse aussprechen (in der eingeschränkten Begriffswelt Edmunds und der Schwestern wäre derartiges völlig unmöglich), weil er auch durch eine Lear nahe Welt

nicht-verstandesmäßiger, sondern visionärer Bildsprache gegangen ist.

Von dem Augenblick an, da Glosters früheres, im Konventionellen begrenztes Dasein vernichtet ist, da er hilflos der Grausamkeit Regans und Cornwalls preisgegeben ist, bereichert sich seine Sprache mit Anschaulichkeit, mit Bildern und Vergleichen:

III 7, 56. „Because I would not see . . .
. . . thy fierce sister
In his anointed flesh stick boarish fangs.
The sea . . .
. . . would have buoy'd up,
And quench'd the stelled fires:
Yet, poor old heart, he holp the heavens to rain.
If wolves had at thy gate howl'd that stern time . . .
. . . but I shall see
The winged vengeance overtake such children!"

Gloster ist auch der erste, der erkennt, wie fest, ja mit welcher fast dämonisch zauberhaften Unlösbarkeit Lear an die Natur gebunden ist; dem sich dann die zerstörenden Kräfte der Natur lebendig vor Augen stellen als Vergleich zum Handeln der Töchter. Und ihm, ebenso wie Lear später selbst, erscheint das Walten dieser wilden Naturkräfte noch gnädig im Vergleich zur Handlungsweise der Menschen.

Aber aus dem Vergleichen des Menschengeschehens und der Dinge der Natur erwächst Gloster zugleich neue Selbsterkenntnis und Deutung:

IV 1, 19. „I have no way, and therefore want no eyes;
I stumbled when I saw: full oft 'tis seen,
Our means secure us, and our mere defects
Prove our commodities."

Mit diesen Worten erhebt Gloster sein eigenes Schicksal in der Deutung zu einem großartigen Gleichnis: der reale Weg, den der alte Mann ihn führen will, tritt vor Glosters innerem Auge ganz zurück, das reale Sehen wird ihm — da es sich nur an materiell-reale Dinge klammerte, nicht aber den wirklichen Lebensweg erkannte — zur eigentlichen Blindheit. Dafür erhält die innere „Schau" jetzt, als ihm das äußere Gesicht genommen ist, einzig Bedeutung: sie wird ihm zur Aufgabe schlechthin.

In dieser neugewonnenen Schau spricht er, fast ohne Anklage, nur in schicksalsbereitem Hinnehmen, die Zufälligkeit und Unbedeutendheit des vom Menschen so hoch eingeschätzten Lebens aus:

IV 1, 38. „As flies to wanton boys, are we to the gods,
They kill us for their sport."

Gloster kämpft nicht wie Lear mit den Schicksalsmächten, er schaut nur, vergleicht, erkennt, deutet und fügt sich. So bleibt auch im größten Leid Glosters Rede ruhig, ja ergeben; die Worte stehen nicht mehr zerrissen und zerhackt nebeneinander, sondern reif und gemäßigt kommen sie in langen wohlgeordneten Sätzen von seinen Lippen:

IV 6, 34. „O you mighty gods!
This world I do renounce, and, in your sights,
Shake patiently my great affliction off:
If I could bear it longer, and not fall
To quarrel with your great opposeless wills,
My snuff and loathed part of nature should
Burn itself out."

Als Gloster bis zu dieser letzten Stufe gekommen ist, begegnet er dem wahnsinnigen König, dessen Weg zur Erkenntnis durch viel tiefere Abgründe führt. Die Einsicht in des Königs Schicksal ermöglicht Gloster einen noch klareren Blick in den Weltlauf: die ganze Leidenserscheinung Lears ist ihm wie sein eigenes Schicksal der Blindheit nun nur noch Gleichnis:

IV 6, 137. „O ruin'd piece of nature! This great world
Shall so wear out to nought."

Gloster ist nun zu einer Stufe gekommen, wo er nach dem Erleben und durch das Erleben gelernt hat, die Zusammenhänge zu sehen und deutend begrifflich auszusprechen. D. h. er löst die vom Schicksal gestellte Aufgabe auf der Verstandesebene, oder richtiger gesagt, durch die im Leid gewonnene erkennende Vernunft.

Fast umgekehrt führt K e n t s Weg. Von dem in erster Linie verstandesbestimmten Sprachausdruck findet er immer mehr hin zum erlebnisbedingten Vergleich und zum Bilde als der schließlich auch seiner Weltschau gemäßeren Wortgestaltung. Trotzdem bleibt allerdings seine Sprachform immer stark mitbestimmt vom Verstande. Auch Kent sieht zwar wie der Narr einen Sinn des Lebens, auch er versteht es, sich von allem Zufälligen zu befreien und über den Dingen zu stehen; aber die Erkenntnis ergibt sich ihm anders, und der Ausdruck formt sich ihm anders als dem Narren. Zwar bewegt sich auch Kent in der lockeren Prosasphäre, aber sie bedeutet nicht die ihm eigentlich gemäße Haltung: wieder sind in zwei gleichgerichteten Personen der Leargruppe zwei Abwandlungen künstlerisch gestaltet.

Dieser Zug der Parallelgestaltung überhaupt ist von der Shakespeareforschung auch für den „Lear" ausführlich erörtert worden.[1]) Es sei deshalb darauf verzichtet, hier darauf einzugehen. Es soll in diesem Zusammenhang nur noch darauf hingewiesen werden, wie aus der Untersuchung sich bereits die Parallele Lear — Gloster ergab (vgl. o. S. 76) und wie man in gewissem Sinn auch von einer Parallele Kent-Narr und Edgar-Narr (vgl. u. S. 81 u. 83) sprechen könnte.

Die Haltung, die in allem Leid und aller Erniedrigung doch die innere Freiheit bewahrt in lebendigem Bewußtsein höherer sinnvoller Kräfte, beweist Kent in dem Augenblick, als Cornwall ihn ins Fußeisen setzen läßt. Wie Worte des Narren klingt es, wenn Kent auf Glosters Mitleid antwortet:

II 2, 162. „. . . I have watched and travell'd hard;
Some time I shall sleep out, the rest I'll whistle.
A good man's fortune may grow out at heels:
Give you good morrow!"

Sein Monolog zeugt von derselben gelassenen Haltung: in aller Bitterkeit des Augenblicks ist er doch durchdrungen von dem Vertrauen auf das Rechte und Gute, dem bezeichnenderweise gerade er ja auch vor allem zum Siege verhilft. Kent verliert bis zum Schluß nie das klare Wissen um das Wesentliche und Notwendige: selbst zuallerletzt, als seine Sprache ganz bildhaft geworden ist und er das furchtbare und so überaus treffende Bild braucht:

V 3, 313. „. . . He hates him much
That would upon the rack of this tough world
Stretch him out longer."

kann er nur so sprechen, weil er erkannt hat, was besser ist als eine solche Folter des Lebens: dieses Bessere spricht er denn auch unmittelbar darauf im Bild und in der abschließenden, lösenden Form des Reims aus:

V 3, 321. „I have a journey, sir, shortly to go;
My master calls me, I must not say no."

Kent und der Narr sehen und gestalten den erkannten Sinn des Schicksals von verschiedenen Ebenen aus. So sind sie dem König auch auf verschiedene Weise Helfer. Kent ist ihm vor allem in der Welt schützender Begleiter und Pfleger, Kent ist es, der ihm den Weg zu

[1]) Vgl. vor allem Luedemann, Shakespeares Verwendung von gleichartigem und gegensätzlichem Parallelismus. Bonn 1913.

Cordelia zurück bereitet. Er allein denkt an das einzig wirklich Wesentliche in dem Augenblick, als der blutige Zusammenbruch der Edmundwelt die Bühne verdunkelt und Lear auf kurze Zeit vergessen ist. Kents ruhige, selbstverständliche Frage:

V 3, 234. „. . . I am come
To bid my king and master aye good night:
Is he not here?"

bringt wieder Sinn, Ordnung, Klarheit, Licht in das Chaos der Vernichtung.

Aber Kent muß versagen in dem Augenblick, da der König in den Bezirken jenseits der Verstandeswelt sich bewegt. Kent glaubt, dem sinnverwirrten König durch vernunftgemäße Darstellung der Umstände helfen zu können:

III 4, 65. Lear (als er den sich toll stellenden Edgar sieht):
„What, have his daughters brought him to this pass?
. . . .
Now, all the plagues . . .
. . . light on thy daughters!"
Kent: „He hath no daughters, sir."

Hat aber Lear dem Begriff nach Unrecht, so hat ihn seine innere Schau schon das Richtige gelehrt: nur ein seinem eigenen maßlosen Schicksal ähnliches, ein Schicksal fürchterlichen Mißverstehens und Vernichtungswillens kann Edgar in diesen Zustand gebracht haben. Eben aus dieser Schicksalsgemeinschaft heraus kann auch Edgar an Lears Seite treten und sich neben den Narren stellen.

Eine wie verschiedene Aufgabe im einzelnen diese drei Menschen um Lear zu lösen haben, und in welchem menschlichen Zusammenklang sie sie lösen, zeigen die zweite und vierte Szene des dritten Aktes. Clemen arbeitet das sehr deutlich heraus: „Kent ist der Draußenstehende, Betrachtende, der mit Erfahrung und ruhigem Zusehen alles konstatiert:

Since I was man,
Such sheets of fire, such bursts of horrid thunder,
Such groans of roaring wind and rain, I never
Remember to have heard; III 2, 45.

The tyranny of the open night's too rough
For nature to endure. III 4, 2.

Der Narr fängt den Sturm auf in seinem Liedchen:

With hey, ho, the wind and the rain, — III 2, 75.

und schließlich reflektiert Edgar ihn in dem zweimaligen:

Through the sharp hawthorn blows the cold wind.
III 4, 47."[2])

Das bezeichnet die Aufgabe dieser Gestalten: „der Narr fängt . . . in . . . Liedchen auf" und „Edgar reflektiert". Der Narr, der als einziger Mensch in der Learwelt gar keine Entwicklung durchmacht (denn auch Kents Lebenseinsicht wird, wie seine Sprache verriet, noch vertieft), behält auch im großen Mittelakt, wo Allerletztes sich hinter dem begrifflichen Wort offenbart, dieselbe Sprachform bei, deren er sich von Anfang an bedient. Wieder zeigt sich ein ungeheurer Gegensatz zur Edmundwelt. Auch dort gab es einen Sprachausdruck, der durch das ganze Drama hindurch unverändert blieb. Während das dort jedoch ein Zeichen dafür war, daß überhaupt keine Entwicklungsmöglichkeit bestand, ist die immer sich gleichbleibende Sprache des Narren Ausdruck einer weisheitsvollen Lebensüberschau als innerer Haltung, die keiner Entwicklung mehr bedarf. Und so kann der Narr aus überlegenem Schicksalserkennen mit seinen anscheinend schlichten Ausdrucksmitteln von Gleichnis, Reimspruch und Lied die ganze namenlose Erschütterung von Lears Erlebnis abfangen und ihn zur Lockerung und Lösung hinleiten.

Selbst im wütendsten Heulen des Sturms, als Lear in grenzenloser Einsamkeit mit Donner, Blitz und Regen kämpft, gelingt es dem Narren mit einem einfachen Liedchen noch einmal, den König zu beruhigen:

III 2, 37. Lear: „No, I will be the pattern of all patience;
I will say nothing."

In feinem Verstehen der Lage geht er auf Lears ruhige, verständige Worte gar nicht erst ein, denn jetzt ist Lear am allerwenigsten eines wirklichen Wechselgesprächs fähig. Vielmehr begnügt sich der Narr, mit einem zweiten Liedchen die ruhigere Stimmung des Königs zu erhalten. Wie dieses Lied das Geschehen der Elemente bildhaft und doch ganz schlicht in den menschlichen Schicksalsablauf hinüberspielt (Regen und Wind stehen nun geradezu für das den Menschen überflutende Schicksal), wird es zum sprachlichen Zeugnis tiefster Lebens- und Bildnisweisheit des Narren. Zugleich in Inhalt und Form will es beruhigte und abrückende Schicksalserkenntnis und Schicksalsergebung vermitteln.[3])

[2]) Clemen, a. a. O., S. 204.

[3]) Bekanntlich singt der Narr am Schluß von „Was Ihr wollt" eine ganze Strophenfolge mit demselben Kehrreim von Regen und Wind. Was jedoch dort leichtes Formspiel bleibt, gewinnt im Zusammenhang mit einer wirklichen Unwetterszene und mit dem „Sturm" des Schicksals in Lear eine ganz andere Sinnschwere.

Als bald darauf Edgar in die Gemeinschaft der Leargruppe als anscheinend Irrer eintritt, ist es wieder Kent, der für die äußere Pflege des Königs sorgt. Er hat die Höhle gefunden, er beruhigt den durch Edgar erschreckten Narren: „Give me thy hand. Who's there?" Aber als der Narr sich vom Schrecken erholt hat, ist es doch nicht Kent, sondern gerade der Narr, mit dem sich Edgar in eine Linie stellen kann. Gegenseitig sich ergänzend versuchen sie, dem irren Lear nicht wie Kent mit verstandesmäßiger Klärung zu helfen, sondern indem sie auf Lears verworrene Vorstellungswelt eingehen, tragen sie an seiner Last der Visionen und wirr sich jagenden Gedanken mit (vgl. o. S. 60).

Was Edgar noch über den Narren hinaus für Lear von Bedeutung werden läßt, ist der Rhythmus der Worte, die er an Lear richtet. Der Narr ist völlig gelöst. Edgar andererseits hat bewußt die Haltung völliger Bindungslosigkeit und Lockerung auf sich genommen, sein „Narrsein" ist Rolle, nicht eigentliches Sein. Da er selbst noch im Kampf um sein Schicksal steht, lebt er auch in gewissem Sinne in Spannung. Das zeigt sich auch darin, daß all seine Monologe im Blankvers gesprochen werden. Edgar steht erkenntnismäßig noch nicht auf der abgeklärten Stufe des Narren, wenn ihn auch sein Schicksal viel von der Weisheit des Narren hat erfahren lassen. Deshalb ist er erlebnismäßig in diesem Augenblick Lear noch näher als der Narr.

Die hinter der formalen Lockerung stehende Spannung zeigt seine Sprache selbst dort, wo dem Wort der Sinn genommen zu sein scheint, in Rhythmus und Alliteration. Im Gegensatz zu des Narren Prosa sind Edgars Worte bei aller Sinnlosigkeit von einem so starken bindenden und dynamischen Rhythmus bewegt, daß man sie ohne weiteres als freie Rhythmen sprechen kann. Ebenso bindet auch der auffallend reiche Gebrauch der Alliteration das dem Begriff nach Sinnlose und Unzusammenhängende durch den Klang gestaltlich zu einer doch noch wirksamen Einheit:

III 4, 51. „Who gives any thing to poor Tom?
Whom the *f*oul *f*iend hath led

Through *f*ire and through *f*lame,
Through *f*ord and whirlipool,
O'er bog and quagmire;

That hath laid knives under his *p*illow,
And halters in his *p*ew;

Set ratsbane by his *p*orridge;
Made him *p*roud of heart,
To ride on an bay trotting-horse
over four-inched bridges,
To course his own shadow for a traitor. —
Bless thy five wits! —
Tom 's a-cold, —
O, *d*o de, *d*o de, *d*o de. —
Bless thee from whirlwinds, star-blasting, and taking!
Do poor Tom some charity, whom the *f*oul *f*iend vexes:
There could I have him now, —
And *there*, — and *there* again, and *there*."

Damit aber kommt Edgars Sprache der Sprache Lears sehr nahe. Ja, Lear wird von dem Verwandten in Edgars Sprache so stark berührt, daß er nun unbewußt die Alliteration aufnimmt:

III 4, 69. Now, all the *p*lagues that in the *p*endulous air
Hang *f*ated o'er men's *f*aults light on thy daughters!"

Er fühlt sich zu Edgar so stark hingezogen, daß er — der fast nie ein wirkliches Wechselgespräch zu führen verstand — hier ein Gespräch beginnen will.

In einem gewissen Sinn stärker noch als der Narr geht also Edgar völlig auf in Lears Welt. Er versteht es wie der Narr, Lear die richtigen Antworten zu geben: nicht den Sinn, sondern den Klang von Lears Worten beantwortet er:

IV 4, 76. Lr.: „. . . 'Twas this flesh begot
Those *p*elican daughters."
Edg.: „*P*illicock sat on *P*illicock-hill:
Halloo, halloo, loo, loo!"

Damit leitet er über zum Liede, das er so sinnvoll zu gebrauchen weiß wie der Narr. Als aber Lear ihn fragt: „What hast thou been?" gibt er die als Schilderung seines eigenen Lebens nicht begreifbare Antwort: III 4, 86: „A serving-man, proud in heart and mind; that curled my hair; wore gloves in my cap; served the lust of my mistress' heart, and did the act of darkness with her; swore as many oaths as I spake words, and broke them in the sweet face of heaven . . ."

Fast möchte man glauben, daß Edgar absichtlich das Bild eines unordentlichen Wüstlingslebens so grell malt, um Lear von den quälenden Gedanken an seine Töchter abzulenken. Die Verwirrung

in Lear wird zwar nicht aufgehoben, aber sie wird aus dem zerstörenden Gedankenkreis selbsterlebten Frevels heraus in unpersönlichere Gebiete abgelenkt und damit wohl doch gelockert.

Mit Edgar zusammen setzt der Narr sein Werk fort. Lear gelangt jedoch schon bald zu fast überdeutlichen Erkenntnisaugenblicken, die in ihrer schmerzlichen Schärfe selbst der Narr bei allem Hinweis auf die wahre Bedeutung der Dinge ihm nicht wünschte: III 6, 10. Narr: „Prithee, nuncle, tell me whether a madman be a gentleman or a yeoman?" Lear: „A king, a king!" Narr: „No, he's a yeoman that has a gentleman to his son; for he's a mad yeoman that sees his son a gentleman before him."

Ein letztes Mal stellt der Narr sich neben Edgar in der Gerichtsszene. Noch einmal hilft er dem König, indem er ganz auf seine Bilder und Worte eingeht und so Lears innere Qual löst und mildert, während Kent schmerzlich hilflos zuschauend beiseitestehen muß. Damit ist des Narren Aufgabe erfüllt; die Erkenntnisse, die er dem König vermitteln konnte, hat er ihm gegeben. Lear braucht nun wieder Kent — und nur noch ihn — der ihn zu Cordelia führt.

Für das Verhältnis von Lear-Narr und Lear-Edgar wird aber auch das Gespräch wieder wichtig, und zwar gerade im dritten Akt, wo Lear in höchster Leidenseinsamkeit den Verstand verliert und wo damit für ihn die letzten Bande zum Nebenmenschen zerreißen, in dem Akt, in dem er andererseits die größten und stärksten Monologe spricht. Lear selbst wird das zwar nicht bewußt. Es vollzieht sich auch nicht die gewöhnliche dialogische Gestaltung des Wortes am Gegenwort, sondern die dialogische Wirkungsmöglichkeit der Worte offenbart sich hier in neuer Form: in gewissem Sinn sind zunächst die Worte des Narren und Edgars — vor allem aber die weisen Narrenlieder — Monologe. An diesen Worten und Liedern gestaltet sich rein begrifflich des Königs Wort nicht unmittelbar, wie es das Gesetz des gewöhnlichen Gespräches verlangt. Ja, der Narr und Edgar wissen, daß der König ihnen kaum zuhört und sie gar nicht versteht: daß sie also einsam redend neben dem einsamen, entrückten König stehen. Trotzdem ist aber jedes ihrer Worte aus allerstärkster dialogischer Willensausrichtung heraus nur für den König gesprochen.

Und so spiegelt denn schließlich — allerdings in anderer Form, als das im gewöhnlichen Gespräch geschieht — des Königs Sprache doch die Wirkung dieser an ihn gerichteten Worte wider. Begrifflich kann er keine Antwort formen, wohl aber wieder erlebnismäßig. Das zeigt einerseits die lautliche und rhythmische Anpassung seiner Worte an die Edgars, das zeigt aber vor allem darüber hinaus die

erst allmählich sich offenbarende Wirkung der Lösung, Lockerung und Sänftigung seiner Sprache, die, wie sich zeigte, nicht durch Kents verstandesmäßiges Eingehen, sondern durch eben diese Lieder und Worte des Narren und Edgars allmählich vorbereitet und herbeigeführt wurde. Es entsteht hier im Unterschied zum normalen unmittelbaren Dialog also auf mittelbare Weise ein Dialog, obgleich nicht mit dem begrifflichen Wort auf das begriffene Wort reagiert wird. Daher kann man diese nicht begriffliche, mittelbare Form des Dialogs als „monologischen Dialog" bezeichnen (vgl. o. S. 38 f.).

Doch schon im dritten Akt, der in der Form des monologischen Dialogs die höchste Einsamkeit Lears zum Ausdruck bringt, zeigen sich bei Lear Augenblicke eines Eindringens in tiefere, sinnvolle menschliche Beziehungen. Unmittelbar nach der furchtbaren Fluchrede auf die frevelnde Menschheit findet Lear zum Mitleid, zum stärksten Ausdruck der Menschenliebe — erst nur zu den zwei Menschen, die um ihn sind:

III 2, 67. „My wits begin to turn.
Come on, my boy: how dost, my boy? art cold?
I am cold myself. Where is this straw, my fellow?
The art of our necessities is strange,
That can make vile things precious. Come, your hovel.
Poor fool and knave, I have one part in my heart
That's sorry yet for thee."

und bald darauf zur ganzen Menschheit:

III 4, 28. „Poor naked wretches, wheresoe'er you are,
That bide the pelting of this pitiless storm,
How shall your houseless heads and unfed sides,
Your loop'd and window'd raggedness, defend you
From seasons such as these? O, I have ta'en
Too little care of this! Take physic, pomp;
Expose thyself to feel what wretches feel,
That thou mayst shake the superflux to them,
And show the heavens more just."

In der Haltung von Mitleid und Liebe, die Lear den Menschen jetzt entgegenzubringen beginnt, wird ihm selbst später Cordelia entgegenkommen. Aus der Verachtung und dem Leiden am Menschen, die in die äußerste Einsamkeit führten, öffnet sich nun der Weg zu allertiefstem Teilhaben, Mit-Leiden zurück in die sinnvolle, gegenseitig verpflichtende und bereichernde Gemeinschaft. Edgar und der Narr haben Lear zu Erkennen und Überwinden des dunklen Trieb-

reiches geholfen, jetzt erhält Kent die Aufgabe, den König, der für das neue menschliche Erlebnis bereit geworden ist, in die lichtere Welt von Cordelias Liebe und Mitleid zu führen. Die innere Wandlung, die dem vorangeht, kommt auch in der Sprache immer stärker zum Ausdruck. Die Bilder schauerlicher Vertierung weichen freundlichen Pflanzenvorstellungen. Fast heiter erscheint nun nach allem, was vorherging, die Gestalt des mit den Kräutern des Feldes geschmückten Lear, mag Cordelia sie auch kummervoll schildern. Noch verbinden sich für Cordelia mit den Kräutern, mit welchen sich der wahnsinnige König schmückt, dunkle Vorstellungen. Stärker, als wir es ahnen, empfand das der elisabethanische Zuschauer, für den jedes der genannten Kräuter noch eine besondere Bedeutung hatte: alle Pflanzen „carry a meaning beyond that of mere picturesque detail of madness. They are his crown of thorns. But among them the *nettle* that throngs about graves, the *hemlock* with its fame for poison and narcotic, the sickly and usurping *darnel*, can quickly be perceived as speaking to the imagination of the spectator on the elements of Lear's affliction . . . These rural instants, in colour lovely and in purpose and association sinister, may well be illustrated from the most exact botanist among our rural poets, John Clare. In his *Shepherd's Calendar* for the month of May, he runs into a catalogue of the 'idle weeds' — there are . . .

fumitory too — a name
That superstition holds to fame.

'Rank fumiter' is the first of the items in Lear's mockery crown that Cordelia distinguishes . . ." [1]) Wenn auch Cordelia zunächst nur diese dunkle Seite sehen kann, so lösen die Pflanzenbilder in Lears Wahnsinnsvorstellungen wie in den Worten der Gestalten, die ihn umgeben, doch bereits die wütenden Elemente, das triebhafte Tier wohltätig ab.

Allmählich werden auch die pflanzenhaften Bilder, mit denen die Menschen Lear begegnen, schon heller. Edgar versteht auch hier wieder, heilend und besänftigend Lear in seinen wirren Worten zu begegnen: „'Give the word' he (Lear) finishes, like a sentry. 'Sweet marjoram', says Edgar. It sounds 'aloof from the entire point'; yet Lear says 'Pass'. And with good secret reason. Sweet marjoram was accounted, according to Culpeper, a blessed remedy for diseases of the brain. Edgar was clearly a friend." [2])

[1]) E. Blunden, Shakespeare's Significances, a. a. O., S. 334 ff.
[2]) ebd., S. 333.

Auch Lear selbst hat nun sanftere Vorstellungen; wohl spielt auch jetzt noch die Tierwelt hinein, aber kleine oder leichte, fliegende Tiere, die die Phantasie eher erfreuen als anekeln, herrschen jetzt vor: IV 6, 89. „Look, look, a mouse! . . . O, well flown, bird!"

Wie jedoch Lear in diesem Erdenleben kein endgültiges Ausruhen mehr gegeben wird, sondern bis zuletzt tobende Erregung und stille Schicksalsergebung wechseln, so wird ihm auch bei diesem ersten Anklingen lichterer Töne das Dunkel noch einmal nahegebracht. Er trifft Gloster, der für ihn nur ein Gesicht aus der grauenvollen alten Welt der Töchter ist. Ehe Lear nun friedevolles, gestilltes Menschsein noch einmal vor dem Tode erleben darf, spricht er bei diesem Anblick der ganzen Menschheit ein fürchterliches Gericht, das die Verurteilung der Töchter in der Höhle wieder aufnimmt und die ganze Welt einbezieht.

Lears bittere Wahrheiten über die Welt haben jedoch jetzt ein wenig von der Resignation Glosters angenommen. Schließlich wird Lear zum Kinde: das Erschütternde des rasenden Königs hat dem Rührenden des hilflosen Kindes Platz gemacht, und so hat Lear den ganzen Kreis des Lebens durchlaufen; er ist reif für die alles Unrecht verzeihende Aufnahme bei Cordelia. In ihrer Welt erwartet ihn Erlösung von aller Qual, Unrast und Einsamkeit.

Beide Welten treten sich bei der ersten Begegnung mit Cordelia in Lears Worten in erschütternden Bildern gegenüber:

IV 7, 46. „Thou art a soul in bliss; but I am bound
Upon a wheel of fire, that mine own tears
Do scald like molten lead."

Noch einmal scheint Lear in die gestillte menschliche Lebenssphäre zurückzukehren. Ruhiger, harmonischer Rhythmus beherrscht seine Rede, die aus klaren, völlig anspruchslosen Worten besteht: so harmonisch hat Lear noch nie gesprochen, nur seine Mitleidsreden im dritten Akt bewegten sich schon darauf hin (vgl. o. S. 86). „Friedliche, zarte Dinge sind in seiner Phantasie an Stelle der schmutzigen und abstoßenden Bilder eingezogen, und seine Sprache ist zusammenhängend, musikalisch und von schöner Sanftheit. Wie ein Wunder berührt darum schon die sprachliche Gestalt jener ersten Zeilen, die aus Lears Mund kommen:

'We two alone will sing like birds i' the cage:
When thou dost ask me blessing, I'll kneel down,
And ask of thee forgiveness: so we'll live,

And pray, and sing, and tell old tales, and laugh
At gildet butterflies, — — —'

V 3, 9"[3])

Wie ein Vorklang aus einer anderen Welt muten diese Worte an. Man könnte die Vorstellung von einem seligen Jenseits so beginnen lassen. Eine fast jenseitige Abgelöstheit im Diesseits liegt den Worten zugrunde.

Aber selbst jetzt noch steht dem reifgewordenen Lear tiefstes Leid bevor. Cordelia wird ihm genommen. Zum letzten Mal wechseln Licht und Dunkel in Lears Seele an Cordelias Leiche. Das offenbart seine Sprache im Wechsel von wildestem Aufheulen der zu Tode getroffenen Kreatur und letzter erschütternder Einsicht:

V 3, 257. „Howl, howl, howl, howl! . . ."

V 3, 271. „Cordelia, Cordelia! stay a little. Ha!
What is't thou say'st? Her voice was ever soft,
Gentle, and low, an excellent thing in woman."

bis schließlich die endgültige Erkenntnis des Niewieder ihn selbst vom Leben erlöst. Erschütternd klingt das letzte fünfmalige: „Never, never, never, never, never!" (V 3, 308).

6. Ergebnis der Sprachbetrachtung.

Die Sprachuntersuchung bemühte sich, eine außerordentlich vielseitige und auf mehreren Ebenen gestaltete Erlebnisdeutung im Sprachausdruck der einzelnen Rollen sowohl wie in ihrer Bezogenheit zueinander aufzuweisen. Am deutlichsten zeigt das vielleicht der Wechsel von Spannung und Lockerung in Vers und Prosa. In der Edmundwelt reinen Verstandes, äußerer Handlungsgestaltung, tatenbewirkenden Dialogs gibt es keine wirkliche sinnvolle Lockerung. Soweit dort Prosa gebraucht wird, ist sie Ausdruck nur-dramatischer Lockerung oder zweckhaft berechnender äußerer Lockerung zur Übertölpelung des Gegners. Es gibt also in dieser Welt nur die „bedingte Lockerung".

Ganz entgegengesetzte Bedeutung hat die Entspannung für den Narren. Ihm ist sie Ausdruck einer Lebenshaltung, die in ernsthaftem Narrentum über den Dingen steht und so den Zugang ermöglicht zu Schichten jenseits des real Sichtbaren und jenseits des bloß begrifflichen Wortes. Der Narr steht zwar nicht selbst im Mittelpunkt des Dramas, aber die Kerngestalt der Tragödie, der wahnsinnige Lear, erhält durch ihn seine wichtigste Sinndeutung: der Narr offenbart, wo das dramatische Problem liegt.

[3]) Clemen, a. a. O., S. 210.

Zwischen den Welthaltungen Edmunds und des Narren spielt sich das Learschicksal in dramatischem Wechsel von Spannung und Entspannung ab.

Dem Erlebnis Lears jenseits des Verstandes aber wird gegenübergestellt ein ähnliches Schicksal, das sich auf der Ebene des Verstandes erfüllt: das Glosterschicksal. Gloster kennt besonders anfangs die Lockerung, sie ist bei ihm zwar frei von egoistischer Zielstrebigkeit, aber sie wird von ihm auch nicht zu einer sinnvollen Lebenshaltung erhoben. Ihm kann deshalb gerade diese Lockerung, die hier nur verantwortungsloses Fahrenlassen aller Fäden bedeutet, zur Gefahr werden, die ihn in größte Schuld stürzt. So führt Glosters Weg nicht hin zu einer Lockerung, sondern zu einer — allerdings auch vom Wissen um die Gesetzlichkeit des Menschengeschehens erfüllten — verantwortungsbewußten Haltung der Spannung. In seinem Schicksal ist also — um die Möglichkeit von Werten und Unwerten auf allen Ebenen zu zeigen — die G e f a h r der Lockerung und der W e r t einer abgeklärten Spannung gestaltet.

Lear aber, der alle Stufen durchläuft, hat um sich — wiederum in einer Stufung des Ausdrucks — drei Menschen, die jeder für sich eine Antwort auf das Schicksal leben, gleichzeitig aber in ihrer Differenzierung nur Seiten der Ganzheit des Lear-Menschenschicksals darstellen.

Dem s i n n l o s ausschließlichen Gebrauch des Verstandes mit seiner begrifflichen Starre und Kühle, wie Edmund und die Schwestern ihn zum Grundsatz ihres Lebens machen, steht eine s i n n v o l l vom Verstande bestimmte Lebenshaltung gegenüber in Kent. Seine Sprache ist bei aller begrifflichen Klarheit und Sachlichkeit doch von persönlicher Wärme durchpulst; sie ist nicht starr und unbeweglich, sondern offen für die Einflüsse einer Wertwelt. Diese Sprache gewinnt daher immer mehr an Weite und Fülle. Das zeigt der starke Ausdruckswechsel von gedanklich bestimmten Abstraktionen zu erlebnisbestimmten Bildern.

Zwischen Narrenlockerung und Kents innerlichst verantwortlicher Spannung einer steten Dienstbereitschaft aber steht Edgar: in seiner Haltung vereinigen sich Spannung und Lockerung. Im Schicksal Lear und Gloster am nächsten, in der Erkenntnis Lears Führern: Kent (dem Spannungsmenschen) und dem Narren (dem Lockerungsmenschen) verwandt, erfüllt sich seine Bedeutung ähnlich wie die Glosters im A u s s p r e c h e n d e s L e b e n s s i n n e s.

Des Königs Schicksalsweg umfaßt zugleich alle Teilwege, die die ihn begleitenden Gestalten gehen. Dem Ausmaß des sich an ihm voll-

ziehenden Schicksals entspricht das Ausmaß der ihm vom Dichter geschenkten sprachlichen Entwicklung oder besser Steigerung. Keiner anderen Gestalt des Dramas ist in gleichem Umfang eine so wechselvolle sprachliche Stufung eigen; an keiner anderen Gestalt kann man so unmittelbar und so eindrücklich aus der sprachlichen Stufung die Schicksalsstufung ablesen. So ist etwa an Lears monologischer Ausdrucksweise zu sehen, wie schicksalhafte Vereinsamung eine sprachliche Einsamkeitsform von ganz eigenartigem Ausdruckswert herbeiführt.

Die Sprachgestaltung zeigt also wie der Gesamtaufbau und wie auch Monolog und Dialog zwei Seiten: einmal gibt sich eine außerordentlich starke Abwandlung im Ausdruck der einzelnen Rollenträger ebenso wie im Nebeneinander und Aufeinanderbezogensein ihrer „Stimmen" zu erkennen. Zum anderen tritt hinter dem zunächst faßbaren Sinn des sprachlichen Ausdrucks oft der Doppelsinn hervor, der Schicksalsbeziehungen aufweist oder auf eine Welt begrifflich nicht mehr faßbarer, irrationaler Hintergründe hindeutet. So wird auch in der sprachlichen Ausdrucksschichtung die Erlebnisschichtung des Dramas offenbar.

Zusammenfassung.

Nachdem der Versuch gemacht worden ist, die Gestaltung des Learkunstwerks in Handlungsführung, Bedeutung von Dialog und Monolog und zuletzt in den Ausdrucksmitteln der Sprache im einzelnen zu deuten, muß noch einmal zusammenfassend die Frage gestellt werden: welches ist das Gesetz, nach dem sich alles zu der Geschlossenheit einer organischen Einheit gestaltet?

Die Antwort muß verschiedene Gesichtspunkte beachten und vereinigen:

1. Die Handlungsführung, die vom dritten Akt an einen in Wahnsinn verfallenen Menschen in den Mittelpunkt stellt und äußerlich das Geschehen nur als einen ungeheuren Abstieg von höchster Höhe zu letzter Erniedrigung sich vollziehen läßt, fällt völlig aus dem Rahmen dessen, was man zunächst „dramatisch" zu nennen gewohnt ist.
2. An Stelle des wichtigsten dramatischen Formmittels, des Dialogs, haben hier der Monolog und ein dem Monolog sehr nahestehender Dialog die Hauptbedeutung gewonnen.
3. In großen Teilen des Dramas vermag das begriffliche Wort weit weniger zu sagen als das gleichnishafte Bild oder als Rhythmus und Klang.

Auf fast alle Gestaltungsmittel, die für den Dramatiker normalerweise in vorderster Reihe stehen müßten, um eine Idee in sichtbare dramatische Gestalt einzukörpern, hat der Dichter weitgehend verzichtet. Immer wieder und fast in allen Zeiten ist das von der Shakespearekritik als fehlerhaft empfunden worden. Die vorliegende Untersuchung bemühte sich zu zeigen, wie gerade dieser anscheinende Mangel aus dem Wesensgesetz des Leardramas heraus zu verstehen ist. Sie versuchte vor allem folgende Punkte deutlich zu machen:

1. Was in der Sprachgestaltung über die großartige psychologische Abwandlung der Rollen hinaus auffällt, ist die Tatsache, daß an Stelle des begrifflichen Wortes weitgehend eine überbe-

griffliche Ausdrucksweise tritt. Die Art und Weise, wie das vom Verstande bestimmte Wort von den einzelnen Rollen gestaltet wird, bezeichnet nicht nur die charakterliche Verschiedenheit der Handlungsträger, sondern das Wort selbst als Ausdruck des Menschen zum Menschen wird darin zum Problem.

Zwar wird im Leardrama die dramatische Frage der Stellung des Menschen in der menschlichen Gemeinschaft und im Sein überhaupt auch verstandesmäßig durchdacht und formuliert von Gloster und Edgar. Aber nicht nur geht Gloster, um zu dieser Erkenntnis zu gelangen, zuerst den Weg „fühlender Schau", auf dem das Erlebte zunächst in der Bildsprache des Vergleiches und der Metapher formuliert wird; nicht nur steht neben Gloster der Verstandesmensch Kent, dessen Leben und Erlebnisausdruck sich erst erfüllen, als auch er neben dem begrifflichen Wort das erlebte Bild gefunden hat; sondern wichtig ist vor allem, daß Edgar erst die tiefsten seelischen Abgründe des Wahnsinnigen nachempfinden und durchleben muß, ehe er in der Welt des Verstandes seine Aufgabe (der sinnvollen Wiederherstellung einer Ordnung durch das Gericht an Edmund) erfüllen kann.

König Lear selbst aber und als sein Begleiter der Narr, der am umfassendsten Sein und Schicksal der Menschen erkennt, verlassen für immer die Welt des bloßen Verstandes. Sie lassen den Sinn von Menschenschicksal und Menschsein sich ausdrücken in einer Sprache, in der anscheinend äußere oder fernliegende Mittel wie Klang und Rhythmus, Vers, Lied und Bild zu Hauptausdruckswerten werden, weil sie gerade in ihrer Mittelbarkeit unmittelbarer die Tiefen des Erlebnisses offenbaren als der begriffliche Wortsinn, der in die Grenzen des verstandesmäßigen Verstehens gebannt ist.

Von größter Wichtigkeit ist in diesem Zusammenhang auch gerade in ihrer unmittelbaren Wirkung die Lockerung des Narren und der Grad, in dem den übrigen Personen sinnvolle Lockerung möglich ist. Das kämpferisch-dramatische Wort ist spannunggeladen; der Narr aber, der auf dem Höhepunkt des Dramas im dritten Akt seine Hauptbedeutung erhält, lenkt die vordergründige dramatische Überspannung durch sein aus reifer, die Dinge beherrschender Lockerung bestimmtes Wort auf eine andere, hintergründige, zeitlos sinnvolle Sphäre hin.

2. Ähnliches zeigt die Gestaltung von Dialog und Monolog. Während im Edmunddrama der aktive dramatische Dialog im Vordergrund steht, ist das Leardrama reich an passiven Monologen. Monolog und Dialog selbst erfahren hier eine Veränderung,

die vom bühnentechnischen Standpunkt aus fast widersinnig erscheinen muß:

Der Wert des gewöhnlichen dramatischen Dialogs besteht, wie sich zeigte, vor allem darin, daß sich das Wort gestaltet am Gegenwort. Das Gespräch zwischen Narr und König aber ist weitgehend dadurch charakterisiert, daß der Narr dem König — man kann fast sagen — etwas vorerzählt, vorspricht und vorsingt, auf das der König nur in den seltensten Fällen eingeht, so daß sein Wort sich also nur in sehr beschränktem Maße unmittelbar an dem des Narren gestaltet.

Über den Monolog aber ist zu sagen, daß er zwar im Leardrama nie den aktiven Charakter trägt wie im Edmunddrama, daß aber Glosters passive Monologe doch den üblichen Bühnenformen noch gemäß sind. Lears Monologe jedoch wachsen so stark aus seinen „monologischen Dialogen" heraus, daß die Grenze zwischen Dialog und Monolog oft nur schwer zu ziehen ist. Lears Monologe finden, ohne je ein Beiseite zu sein, vor allem immer in Gegenwart anderer statt, so daß sie bei statistischen Zahlenangaben des Monologs geradezu völlig übergangen werden können (vgl. Poepperling).

Was aber dieser außergewöhnlichen Gestaltung von Monolog und Dialog bei Lear und dem Narren stärkste dramatische Bedeutung gibt, das ist dieses: eine solche Form weist hinaus über eine vordergründige Unterhaltung (erst im Verlauf des Dramas offenbart sich die dialogische Einwirkung der Narrenworte auf des Königs Erlebnisausdruck); sie weist hinaus auch über einen vordergründigen Monolog (des Königs Worte sind über die Glosters hinaus so stark Kampf mit den Schicksalsmächten, daß diese Mächte selbst zu dramatischen „Sprechern" zu werden scheinen). Es wird also in unvergleichbarer Weise durch die Gestaltung von Dialog und Monolog im Leardrama der Mensch in dramatischer Auseinandersetzung mit den hintergründigen Seinsmächten dargestellt.

3. Rückdeutend bestätigt dieser Sinn der untersuchten Gestaltungsmittel das Ergebnis, das die Betrachtung der Handlungsführung im Anfang erbrachte: dem üblichen dramatischen Aufbau mit Steigerung, Höhepunkt und Katastrophe im äußeren Handlungsablauf, wie er in der Nebenhandlung des Edmunddramas durchgeführt ist, steht ein Aufbau gegenüber, der äußerlich nur einen Abstieg bezeichnet. Tatsächlich führt er aber in großartiger dramatischer Stufung und Steigerung von einem äußeren Geschehen, das nur den Anstoß gibt, hin zu einem Höhepunkt, auf dem sich der

Übergang zu einem inneren, hintergründigen Drama vollzieht. Dieses spielt sich allerdings jenseits des bloß verstandesmäßigen Erkennens ab und läßt unsichtbare, unnennbare Weltmächte im irdischen Geschehen sichtbar werden. Die Auseinandersetzung zwischen Mensch und Mächten wird so im Ablauf eines begrenzten Bühnenwerkes Gestalt.

Wenn der „König Lear" als eines der größten Werke dramatischen Gestaltens überhaupt empfunden wird, so doch wohl deshalb, weil hier in ganz unvergleichlicher Weise die Schichtung des dramatischen Geschehens aus einem realen Vordergrund in einen überrealen Hintergrund hinein sich vollzieht. In der Vielfalt der Gestaltungsstufung, in der Doppelwirkung von Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit des Ausdrucks gibt sich ein Gesetz der Mehrschichtigkeit zu erkennen, das nun nicht nur als äußeres Formgesetz, sondern als das innere Gesetz des „Lear" verstanden werden muß.

Literaturverzeichnis.

Benutzte Ausgaben:

Shakespeare: Works. Globe Edition ed. by W. G. Clark and W. Wright. London 1895.

Shakespeare: The Tragedy of King Lear. Arden Shakespeare ed. by W. J. Craig. London 1921[3].

Zitiert wird nach der Globe Edition.

Bibliographie und Lexika:

Ebisch-Schücking: A Shakespeare Bibliography. Oxford 1931.

Ebisch-Schücking: Supplement for the years 1930—1935 to A Shakespeare Bibliography. Oxford 1937.

Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft: Bibliographie in den Jahrgängen zwischen 1865 und 1937.

Kellner, Leon: Shakespeare-Wörterbuch. Leipzig 1922.

Onions, C. T.: A Shakespeare Glossary. Oxford 1911.

Schmidt, Alexander: Shakespeare-Lexicon, 2 Bde. Berlin 1902[3].

Schriften zur Shakespeareforschung, zur Sprach- und Dichtungsgestaltung:

Ammann, Hermann: Die menschliche Rede. 2 Bde., Lahr i/Br. 1925/28.

Arnold, Morris Le Roy: The Soliloquies of Shakespeare. A Study in Technic. Diss. New York 1911.

Baker, George P.: The Development of Shakespeare as a Dramatist. New York, London 1907.

— Dramatic Technique. Cambridge 1919.

Ballweg, Oskar: Das klassizistische Drama zur Zeit Shakespeares. Heidelberg 1909.

Blunden, Edmund: Shakespeare's Significances. Shakespeare Association Lecture 1929. Wiederabgedr. in: Bradby, vgl. ebd.

Bradby, Anne: Shakespeare Criticism 1919—1935. Oxford 1936.

Bradley, A. C.: Shakespearean Tragedy. London 1929[2].

ten Brink, Bernhard: Shakspere. Fünf Vorlesungen aus dem Nachlaß. Straßburg 1894[2].

Bormann, Walter: Shakespeares scenische Technik und dramatische Kunst. Sh. Jb. 37, 1901. S. 181 ff.

Chambers, E. K.: William Shakespeare. A Study of Facts and Problems. 2 Bde., Oxford 1930.

Clemen, Wolfgang: Shakespeares Bilder. Bonner Studien zur englischen Philologie, H. XXVII. Bonn 1936.

— Shakespeare und das Königtum. Sh. Jb. 68, 1932. S. 56 ff.

Croce, Benedetto: Ariost Shakespeare Corneille. Deutsch von J. Schlosser. Zürich, Leipzig, Wien 1922.

van Dam-Stoffel: William Shakespeare. Prosody and Text. Leyden 1900.

van Dam, B. A. P.: The Text of Shakespeare's Lear. Materials for the Study of

the Old English Drama ed. by Henry de Vocht (Fortsetzung zu: Zur Kunde des Älteren Englischen Dramas), Vol. 10. Louvain 1935.
Delius, N.: Die Prosa in Shakespeare's Dramen. Sh. Jb. 5, 1870. S. 227 ff.
— Über den ursprünglichen Text des King Lear. Sh. Jb. 10, 1875. S. 50 ff.
Deutschbein, Max: Shakespeare und die Renaissance. Die Neueren Sprachen, Bd. 23 1916. S. 9 ff.
— Neuenglische Stilistik. Leipzig 1932.
— Individuum und Kosmos in Shakespeares Werken. Sh. Jb. 69, 1933. S. 6 ff.
— Shakespeares Macbeth als Drama des Barock. Leipzig 1936.
Dilthey, Wilhelm: Die Technik des Dramas. Wiederabgedr. im Sh. Jb. 69, 1933. S. 27 ff.
Doran, Madeleine: The Text of "King Lear". Stanford 1931.
Dowden, Edward: Shakespeare. London 1910[16].
Engel, Joh. Jac.: Über Handlung, Gespräch und Erzehlung. Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste XVI. Leipzig 1774.
— Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten aus deutschen Mustern entwickelt. Berlin, Stettin 1804[2].
Ermatinger, Emil: Das dichterische Kunstwerk. Leipzig 1923.
— Die Kunstform des Dramas. Leipzig 1925.
Ernst, Paul: Lear. In: Der Weg zur Form. Gesammelte Werke 3. Abt., Bd. 1. München 1928. S. 180 ff.
Fischer, Kuno: Shakespeares Hamlet. Heidelberg 1896.
Fischer, Rudolf: Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie von ihren ersten Anfängen bis zu Shakespeare. Straßburg 1893.
— Quellen zu König Lear. Bonn 1914.
Goethe: Shakespeare und kein Ende! Werke, Weimarer Ausgabe, I. Abt., Bd. 41[1]. 1902. S. 52 ff.
Granville-Barker, Harley: A Companion to Shakespeare Studies. Cambridge 1934. (Daraus die Kapitel: A. W. Pollard, Shakespeare's Text. S. 263 ff. und: H. Granville-Barker, Shakespeare's Dramatic Art. S. 45 ff.).
— King Lear. Prefaces to Shakespeare. London 1927 und: King Lear, revised 1935 for: Bradby, Shakespeare Criticism 1919—1935. Oxford 1936. S. 133 ff.
Greg, Walter: Principles of Emendation in Shakespeare. British Academy 1928.
Gundolf, Friedrich: Shakespeare. Sein Wesen und Werk. 2 Bde., Berlin 1928.
Haller, Julius: Die Technik des Dialogs im mittelalterlichen Drama Englands. Diss. Gießen 1916.
Hefele, Hermann: Das Wesen der Dichtung. Stuttgart 1923.
Hirt, Ernst: Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Leipzig, Berlin 1923.
Hirzel, Rudolf: Der Dialog. 2 Bde., Leipzig 1895.
Hübener, Gustav: England und die Gesittungsgrundlage der europäischen Frühgeschichte. Frankfurt a/M. 1930.
Hübner, Walter: Der Vergleich bei Shakspere. Diss. Berlin 1908.
Hunter, Sir Mark: Act- and Scene-Division in the Plays of Shakespeare. Review of English Studies. Vol. II No. 7, 1926. S. 295 ff.
Janssen, Vincent F.: Die Prosa in Shaksperes Dramen. Shakspere-Studien I. Straßburg 1897.
Jespersen, Otto: Growth and Structure of the English Language. Leipzig 1905. (Daraus: Chap. IX, Shakespeare and the Language of Poetry. S. 211 ff.).
Keller, W.: Rezension von M. Klein, Shakespeares dramatisches Formgesetz. Sh. Jb. 66, 1930. S. 218 f.
Kilian, Eugen: Der Shakespeare'sche Monolog und seine Spielweise. Sh. Jb. 39, 1903. S. XIV ff.
Kirkman, J.: Animal Nature versus Human Nature in King Lear. The New Shakespeare Society's Transactions 1877.

Klein, Magdalene: Shakespeares dramatisches Formgesetz. Bindung von Vers und Prosa. Wortkunst N. F. 4. München 1930.
— Form und Aufbau der Tragödien Macbeth, Othello, Lear, Hamlet. Ein Ausdruck des Wesens ihrer Handlungsträger. Anglia N. F. Bd. XLIV, 1932. S. 69ff.
Kramer, Gustav: Über Stichomythie und Gleichklang in den Dramen Shakespeares. Diss. Kiel 1889.
Lammers, Walther: Dramatische Wirklichkeit. Zur Ontologie eines mythischen Raumes. Diss. Kiel 1937.
Linden, Walther: Zum Aufbau des Shakespeareschen Erlebnisses. Sh. Jb. 64, 1928. S. 43 ff.
Lüdemann, Ernst A.: Shakespeares Verwendung von gleichartigem und gegensätzlichem Parallelismus bei Figuren, Situationen, Motiven und Handlungen. Bonner Studien zur englischen Philologie, H. 7. Bonn 1913.
Ludwig, Otto: Shakespearestudien. Gesammelte Werke hrsg. v. A. Stern, Bd. 5. Leipzig 1891.
Marheinecke: Über die Shakespeare'schen Gleichnisse. Herrigs Archiv Bd. LI, 1873.
Meissner, Paul: Die geistesgeschichtlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks. München 1934.
Moulton, Richard G.: Shakespeare as a Dramatic Artist. Oxford 1929[3].
Perle, Martin: Die Hyperbel und ihre Verwendung bei Shakespeare. Diss. Breslau 1933.
Petsch, Robert: Zur Entstehung und Geschichte der Tragödie II. Forschungsberichte. Euphorion Bd. 34, 1933. S. 244 ff.
Ploch, Georg: Über den Dialog in den Dramen Shakespeares und seiner Vorläufer. Gießener Beiträge zur Erforschung der Sprache und Kultur Englands und Nordamerikas. Hrsg. v. W. Horn. Bd. II, Gießen 1924.
Poepperling, Hermann: Studien über den Monolog in den Dramen Shakespeares. Diss. Gießen 1912.
Pollard: siehe unter Granville-Barker.
Price, Thomas R.: King Lear. A Study of Shakspere's Dramatic Method. Publications of the Modern Language Association of America. Baltimore 1894. Vol. 9. No. 2. S. 165 ff.
Richter, Helene: Shakespeare der Mensch. Leipzig 1923. (Daraus vor allem: Kap. III, Der Formkünstler).
Schelling: Sämtliche Werke, 1. Abt., Bd. 7. Stuttgart, Augsburg 1860.
Scherer, Bernhard: Vers und Prosa bei den jüngeren dramatischen Zeitgenossen Shakespeares. Diss. Münster 1932.
Schirmer, Walter F.: Shakespeare und die Rhetorik. Sh. Jb. 71, 1935. S. 11 ff.
Schlegel, A. W.: Über den dramatischen Dialog. Sämtliche Werke Bd. VII/VIII. Leipzig 1846. S. 46 ff.
— Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Kritische Ausgabe v. G. V. Amoretti. 2 Bde., Bonn, Leipzig 1923.
Schücking, Levin L.: Die Charakterprobleme bei Shakespeare. Leipzig 1932[3].
— Der Sinn des Hamlet. Leipzig 1935.
Schulze, Erich: Das Hendiadyoin und Hendiatrion in Shakespeares dramatischen Werken. Diss. Halle 1908.
Schwinger-Nicolai: Innere Form und dichterische Phantasie. Hrsg. v. K. J. Obenauer. München 1935.
Shakespeare Criticism: siehe unter Bradby.
Sievers, Eduard: Ziele und Wege der Schallanalyse. Heidelberg 1924.
— Shakespeares Anteil am King Lear. Anglica, Festschrift für Brandl. Palaestra 148, Leipzig 1925. S. 173 ff.
Soltau, Jens: Die Sprache im Drama. Germanische Studien 139. Berlin 1933.
Spedding, James: On the Division of the Acts in Lear, Much Ado, and Twelfth Night. The New Shakespeare Society's Transactions 1877—79, S. 11 ff.

Spurgeon, Caroline F.: Leading Motives in the Imagery of Shakespeare's Tragedies. Shakespeare Association. Oxford 1929.
— Shakespeare's Iterative Imagery. Annual Shakespeare Lecture of the British Academy. London 1931.
— Shakespeare's Imagery and what it tells us. Cambridge 1935.
Squire, Sir John: Shakespeare as a Dramatist. London 1935.
Tack, Paul: Überrollenmäßige Sprachgestaltung in der Tragödie. Wortkunst N. F. 6. München 1931.
ten Brink: siehe unter Brink.
Tieck, Ludwig: Kritische Schriften, 3 Bde. Leipzig 1848—52.
Ulrici, H.: Über Shakespeare's Humor. Sh. Jb. 6, 1871. S. 1 ff.
Voigt, Hermann: Gleichnisse und Metaphern in Shakespeare's Dramen und in seinen Quellenschriften. Diss. Straßburg 1908.
Vollmann, Elisabeth: Ursprung und Entwicklung des Monologs bis zu seiner Entfaltung bei Shakespeare. Bonner Studien zur englischen Philologie, H. XXII. Bonn 1934.
Walzel, Oskar: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Wildpark-Potsdam 1929[2].
— Das Wortkunstwerk. Leipzig 1926. (Daraus die Aufsätze: Shakespeares dramatische Baukunst. S. 302 ff. und: Aufzugsgrenzen in Dramen Shakespeares. S. 320 ff.).
Wells, Henry W.: Poetic Imagery illustrated from Elizabethan Literature. Diss. New York 1924.
Wilson, Dover J.: Act- and Scene-Divisions in the Plays of Shakespeare. A Rejoinder to Sir Mark Hunter. Review of English Studies. Vol. III No. 12, 1927. S. 385 ff.
Winstanley, Lilian: Macbeth, King Lear, and Contemporary History. Cambridge 1922.
Wolff, Max J.: Shakespeares Form. G. R. M. 13. Heidelberg 1925. S. 382 ff.
Wurth, Leopold: Das Wortspiel bei Shakspere. Wien 1895.

Lebenslauf.

Am 23. Dezember 1913 wurde ich, Ingeborg Gurland, ev. Konfession, in Mitau (Lettland) als Tochter des damaligen Assistenten am Kurländischen Landesarchiv, Dr. phil. Max Gurland und seiner Frau Gerhardine geb. Zimmermann, geboren. Von Ostern 1920 bis Ostern 1926 besuchte ich das Lyzeum in Berlin-Zehlendorf, von Ostern 1926 ab die dem Lyzeum angegliederte Deutsche Oberschule, an der ich am 24. Februar 1932 die Reifeprüfung bestand.

Seit dem Sommersemester 1932 studierte ich die Fächer Englisch, Deutsch und Philosophie, und zwar vom S.S. 1932 bis zum S.S. 1933 in Marburg, im W.S. 1933/34 in München. Im Sommer 1934 ging ich zur Erweiterung meiner englischen Kenntnisse nach England. Seit dem W.S. 1934/35 war ich an der Universität Bonn immatrikuliert.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren und Dozenten: Barion, Becker, Behn, Dempf, Deutschbein, Fahrner, Förster, Gallinger, Hartl, Hübener, Klein, Lützeler, Naumann, Obenauer, Rehm, Rothacker, W. Schmidt, Sommer, Thyssen, Walzel, Wagner, Weber, Weydt, Wrede.

Besonderen Dank schulde ich Herrn Geheimrat Professor Dr. Walzel für die Anregung zur Arbeit und Herrn Professor Dr. Wolfgang Schmidt für die Förderung und Betreuung der Dissertation.

Die mündliche Prüfung fand am 26. Januar 1938 statt.